



---

# BACHELORARBEIT

---

Herr  
Jendrik Hillebrecht

**Ästhetik und Gestaltung in  
Ingmar Bergmans *Persona*  
(1966)**

**2015**

# **BACHELORARBEIT**

---

## **Ästhetik und Gestaltung in Ingmar Bergmans *Persona* (1966)**

Autor/in:  
**Herr Jendrik Hillebrecht**

Studiengang:  
**Film und Fernsehen**

Seminargruppe:  
**FF09w1-B**

Erstprüfer:  
**Herr Professor Dr. Detlef Gwosc**

Zweitprüfer:  
**Christian Maintz**

# **BACHELOR THESIS**

---

## **Aesthetic and Form in Ingmar Bergman`s *Persona* (1966)**

author:

**Mr. Jendrik Hillebrecht**

course of studies:

**Film und Fernsehen**

seminar group:

**FF09w1-B**

first examiner:

**Mr. Professor Dr. Detlef Gwosc**

second examiner:

**Christian Maintz**

---

## **Bibliografische Angaben**

Hillebrecht, Jendrik:

Ästhetik und Gestaltung in Ingmar Bergmans *Persona* (1966)

Aesthetic and Form of Ingmar Bergman's *Persona* (1966)

41 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,  
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2015

## **Abstract**

Im Mittelpunkt dieser filmwissenschaftlichen Arbeit stehen der schwedische Autorenfilmer Ingmar Bergman und sein Werk *Persona* (1966). Nach der Vorstellung des Filmemachers und der Beleuchtung der Entstehungsgeschichte seines Films wird im Hauptteil eine strukturfunktionale Analyse der Ästhetik und Gestaltung dieses Films vorgenommen, um charakteristische Merkmale und die experimentelle Ausrichtung des Films herauszuarbeiten. Dabei wird deutlich, dass Bergman mit Hilfe seiner Kamera-, Licht- und Montagearbeit einen außerordentlich individuellen und avantgardistischen Film mit *Persona* geschaffen hat.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Inhaltsverzeichnis.....</b>	<b>V</b>
<b>Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>VII</b>
<b>1 Einleitung .....</b>	<b>1</b>
<b>2 Begriffserklärungen.....</b>	<b>3</b>
2.1 Autorenfilm.....	3
2.2 Experimentalfilm .....	5
<b>3 Biographie des Künstlers Ingmar Bergman.....</b>	<b>6</b>
3.1 Kindheit und Jugend.....	6
3.2 Frühwerke.....	7
3.3 Internationale Erfolge.....	8
3.4 Späte Jahre .....	9
3.5 Zusammenarbeit mit Kameramann Sven Nykvist.....	10
<b>4 Der Film <i>Persona</i> .....</b>	<b>13</b>
4.1 Hintergrund des Films.....	13
4.2 Inhaltsangabe des Films.....	15
<b>5 Analyse der Ästhetik und Gestaltung des Films <i>Persona</i> .....</b>	<b>17</b>
5.1 Analyse der Kameraarbeit .....	18
5.1.1 Einstellungsgrößen .....	19
5.1.1.1 Großaufnahme (Close-Up) .....	20
5.1.1.2 Detailaufnahme.....	23
5.1.1.3 Totale (Long Shot) .....	24
5.1.2 Perspektive .....	26
5.1.3 Kamerabewegung.....	27
5.1.3.1 Parallelfahrt.....	28
5.1.3.2 Zoom.....	28
5.1.4 Zusammenfassung der Analyse der Kameraarbeit .....	30
5.2 Analyse des Lichts.....	31
5.2.1 Zusammenfassung der Analyse des Lichts.....	35

---

5.3	Analyse der Montage, des Schnitts und der visuellen Effekte.....	36
5.3.1	Zusammenfassung der Analyse der Montage, des Schnitts und der .. visuellen Effekte.....	40
<b>6</b>	<b>Fazit .....</b>	<b>41</b>
	<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>XI</b>
	<b>Eigenständigkeitserklärung.....</b>	<b>XIV</b>

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Standbild aus „Persona“ .....	20
Abbildung 2: Standbild aus „Persona“ .....	20
Abbildung 3: Standbild aus „Persona“ .....	21
Abbildung 4: Standbild aus „Persona“ .....	21
Abbildung 5: Standbild aus „Persona“ .....	22
Abbildung 6: Standbild aus „Persona“ .....	22
Abbildung 7: Standbild aus „Persona“ .....	24
Abbildung 8: Standbild aus „Persona“ .....	25
Abbildung 9: Standbild aus „Persona“ .....	25
Abbildung 10: Standbild aus „Persona“ .....	26
Abbildung 11: Standbild aus „Persona“ .....	27
Abbildung 12: Standbild aus „Persona“ .....	28
Abbildung 13: Standbild aus „Persona“ .....	29
Abbildung 14: Standbild aus „Persona“ .....	29
Abbildung 15: Standbild aus „Persona“ .....	29
Abbildung 16: Standbild aus „Persona“ .....	30
Abbildung 17: Standbild aus „Persona“ .....	30
Abbildung 18: Standbild aus „Persona“ .....	30
Abbildung 19: Standbild aus „Persona“ .....	31
Abbildung 20: Standbild aus „Persona“ .....	31
Abbildung 21: Standbild aus „Persona“ .....	31
Abbildung 22: Standbild aus „Persona“ .....	31
Abbildung 23: Standbild aus „Persona“ .....	33
Abbildung 24: Standbild aus „Persona“ .....	33
Abbildung 25: Standbild aus „Persona“ .....	34
Abbildung 26: Standbild aus „Persona“ .....	35
Abbildung 27: Standbild aus „Persona“ .....	35
Abbildung 28: Standbild aus „Persona“ .....	36
Abbildung 29: Standbild aus „Persona“ .....	36
Abbildung 30: Standbild aus „Persona“ .....	37
Abbildung 31: Standbild aus „Persona“ .....	37
Abbildung 32: Standbild aus „Persona“ .....	37
Abbildung 33: Standbild aus „Persona“ .....	38
Abbildung 34: Standbild aus „Persona“ .....	38
Abbildung 35: Standbild aus „Persona“ .....	38
Abbildung 36: Standbild aus „Persona“ .....	39
Abbildung 37: Standbild aus „Persona“ .....	40

# 1 Einleitung

*"Today I feel that in „Persona“ [...] I had gone as far as I could go. And [...] when working in total freedom, I touched wordless secrets that only the cinema can discover. [...] At some time or other, I said that Persona saved my life – that is no exaggeration. If I had not found the strength to make that film, I would probably have been all washed up. One significant point: for the first time I did not care in the least whether the result would be a commercial success..."<sup>1</sup>*

Dieses Zitat Ingmar Bergmans zeigt die immense Bedeutung des Films *Persona* für den schwedischen Filmemacher und legitimiert somit eine nähere Auseinandersetzung mit dem Thema. Die folgende filmwissenschaftliche Arbeit beschäftigt sich mit diesem in Fachkreisen als einer der wichtigsten Vertreter des europäischen Art-House-Kinos des 20. Jahrhunderts geltenden Filmemacher<sup>2</sup> und seinem Werk *Persona*.

Die wissenschaftliche Forschung zu der Person und dem Werk Bergmans ist sehr ausgeprägt. Seit Beginn der sechziger Jahre befassen sich Film-, Medien-, Kommunikations- und Literaturwissenschaftler mit Bergman. Im Fokus der Forschung stehen dabei in der Regel die autobiographischen Elemente und die Interpretationen seiner höchstkomplexen Filme mit ihren fundamentalen und existenziellen Themen.

Bergman ist als Regisseur dem Autorenfilm<sup>3</sup> zuzuordnen. Seine Filme tragen eine persönliche Handschrift und er verarbeitet in ihnen verschiedene autobiographische Themen. Er arbeitete stets mit einem festen Schauspielerensemble. Es ist wichtig anzumerken, dass Ingmar Bergman zeit seines Lebens neben dem Filmemachen auch Theaterregisseur war und dass diese Tätigkeit große Auswirkungen auf sein filmisches Werk hatte. Bestimmte Themen, Motive und Stilmittel sind in seinen Filmen wiederkehrend und erkennbar. Um seine Arbeit als Autorenfilmer besser verstehen zu können, wird im Rahmen dieser Arbeit auf seine Biographie eingegangen. Zudem werden einige Hintergrundinformationen zur Entstehungsgeschichte des hier näher behandelten Films aufgeführt.

Im Hauptteil dieser Arbeit wird die Ästhetik und Gestaltung in Bergmans Film *Persona* strukturfunktional untersucht. Dazu werden die Kameraarbeit, das Licht, die Montage

---

<sup>1</sup> Bergman zitiert von Vermilye, Jerry: Ingmar Bergman: His Life and Films. McFarland 2002,

<sup>2</sup> Vgl. Michaels, Lloyd: Ingmar Bergman's Persona. Cambridge University Press. Cambridge, 2002. S.8.

<sup>3</sup> Vgl. Monaco, James: Film verstehen. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008. S. 230, S. 352.



sowie die visuellen Effekte analysiert. Mit dieser Analyse werden charakteristische Merkmale Bergmans aufgezeigt und herausgearbeitet, warum *Persona* als sein experimentellstes Werk gilt. Die theoretische Grundlage für diese Analyse ist das Buch *Film- und Fernsehanalyse* von Lothar Mikos.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. UTB Verlag, 2. Auflage, Konstanz, 2008.

## 2 Begriffserklärungen

Im Folgenden werden die Begriffe „Autorenfilm“ und „Experimentalfilm“ definiert. Bergman wird aufgrund der Art, wie er Filme drehte, als Autorenfilmer<sup>5</sup> verstanden. Sein Film *Persona* wird zudem als sein experimentellster Film angesehen. Um diese Aussagen nachvollziehen zu können und für den weiteren Verlauf dieser Arbeit, ist es wichtig, diese beiden Begriffe näher zu erläutern.

### 2.1 Autorenfilm

In Analogie zur Literatur versteht der Autorenfilm<sup>6</sup> den Regisseur als Autor seiner Filme.<sup>7</sup> Dem Regisseur wird als Autor die Souveränität des freien Schriftstellers zugesprochen. Die *Auteur-Theorie* bildet die theoretische Grundlage für den Autorenfilm. Im Zentrum dieser Theorie steht der Regisseur als geistiger Urheber und zentraler Gestalter des Kunstwerks.

Der Filmemacher und Kritiker Alexandre Astruc beschrieb 1948 die Theorie als eine „ästhetische Emanzipation“<sup>8</sup> des Films zu einem eigenständigen Medium

*„durch das ein Künstler seine Gedanken, so abstrakt sie auch sein mögen, oder überhaupt alles, was ihm am Herzen liegt ausdrücken kann – wie in einem Essay oder einem Roman.“<sup>9</sup>*

Der Autorenfilm wird im Allgemeinen als die „cineastische Ausdrucksform künstlerischer Subjektivität verstanden.<sup>10</sup> Merkmale des Autorenfilms sind autobiographische Reflexe, generationsspezifische Themen und eine bewusst von Konventionen abweichende Ästhetik. Außerdem sollte sich die persönliche Handschrift eines Regisseurs im vollendeten Film wiederfinden lassen. Der Begriff Autorenfilm verweist nach Norbert Grob auf das Verständnis des Filmemachens,

---

<sup>5</sup> Vgl. Rother, Rainer, Vorwort. In: Ingmar Bergman. Von Lüge und Wahrheit. Warnecke, Nils, Kristina Jaspers (Hrsg.), Berlin, 2011, S. 7.

<sup>6</sup> Der Begriff *Autor* leitet sich von dem lateinischen Begriff *auctor* ab und bedeutet Urheber oder Schöpfer.

<sup>7</sup> Vgl. Rother, Rainer, Sachlexikon Film, 1997, S. 25.

<sup>8</sup> Vgl. Barg, Werner: Erzählkino und Autorenfilm, Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz. Wilhelm Fink Verlag, München, 1996. S. 78.

<sup>9</sup> Ebenda, S.78.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 13.

„wonach es der persönliche Blick des Filmemachers ist, der [...] die jeweilige Geschichte auf intime Art stilisiert, der in seinem Film den persönlichen Ausdruck seiner Vorstellungen von der Welt und vom Filmemachen realisiert - mit einem eigenen Blick auf Figuren, einer betont subjektiven visuellen Phantasie, einer ganz eigenen Ordnung der Figuren im Raum, einem individuellen Rhythmus.“<sup>11</sup>

Dieses Zitat beschreibt sehr gut die Art und Weise, wie Bergman das Filmemachen verstand.

Der Autorenfilm der fünfziger und sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts, der von den französischen *Nouvelle-Vague*-Mitgliedern Francois Truffaut und Jean-Luc Godard und ihrem proklamierten Begriff der *politique des auteurs*<sup>12</sup> geprägt wurde, stellt einen Gegensatz zur industriellen Filmproduktion dar.<sup>13</sup> Sie grenzten sich klar von dem produzentenbestimmten Kino ab, die dem Regisseur kaum künstlerische Freiheit gewährten.<sup>14</sup> Autorenfilmer wollen die komplette künstlerische Verantwortung für den vollendeten Film tragen, um so zu garantieren, dass der Film ausschließlich als ihr eigenes Werk gilt.<sup>15</sup> Jeder Moment der Filmentwicklung steht unter der Einflussnahme des Regisseurs. Beispiele hierfür wären die Entwicklung des Drehbuchs, des Kamera-konzepts oder die Montage des Films.<sup>16</sup> Als Folge dessen, sollte der Regisseur, vergleichbar mit einem Romanautor, als alleiniger Autor des Werks angesehen werden.

Anders als seine französischen Zeitgenossen Godard und Truffaut hatte Bergman in Schweden jedoch schon seit längerem keine Probleme, seine Ideen nach seinen Vorstellungen umzusetzen.

---

<sup>11</sup> Grob, Norbert: Autorenfilm. In: Reclams Sachlexikon des Films. Koebner, Thomas (Hrsg.), Stuttgart 2002, S. 46.

<sup>12</sup> Vgl. Wannaz, Michèle, Dramaturgie im Autorenfilm. Erzählmuster des sozialrealistischen Art-House-Kinos. Marburg, 2010, S. 20.

<sup>13</sup> Vgl. Koebner, Thomas: Autorenfilme, Elf Werksanalysen, MAkS Publikationen, Münster, 1990, S. 5.

<sup>14</sup> Vgl. Wannaz, 2010, S. 20.

<sup>15</sup> Vgl. Ebenda.

<sup>16</sup> Vgl. Monaco, 2009, S. 232.

## 2.2 Experimentalfilm

Unter Experimentalfilm, auch Avantgardefilm, versteht man Filme, die in ihren Motiven und in ihrer Inszenierung abseits der Konventionen des Mediums und der Sehgewohnheiten des Publikums auf avantgardistische Weise neue Ausdrucksmöglichkeiten im Bereich des Visuellen und Akustischen erforschen.<sup>17</sup>

Das Experiment bedeutet im Film ein Widersprechen der üblichen Erwartungen. Dies betrifft sowohl den Inhalt des Films als auch die Filmtechnik mit ihren Möglichkeiten, wie zum Beispiel die Abstraktion durch Schnitt, Kamerabewegung und Doppelbelichtung. Als grundlegende Leistung des Avantgardefilms gilt die Entfaltung der Montage-technik zu einem filmästhetischen Prinzip der Filmkultur.<sup>18</sup>

Im Gegenteil zum erzählenden Film versteht sich der Avantgardefilm als autonomer Kunstfilm, der nicht wie die industriell hergestellte, kommerzielle Produktion in erster Linie an der Wirkung auf ein Publikum interessiert ist, sondern an der Entdeckung der Möglichkeiten und Ausdrucksweisen, die das Medium bietet. So will der Avantgardefilm der rein filmische Ausdruck einer Idee sein, wobei die erzählerische Handlung vernachlässigt wird, um sich der undisziplinierten Darstellung von Gefühlen und der Untersuchung von Bewegungs-, Rhythmus- oder Bildstrukturen zu widmen.<sup>19</sup>

Bergmans Film *Persona* greift einige Elemente des Experimentalfilms auf, speziell in der Eingangs- und Schlussszene. Bergman verknüpft diesen experimentellen Rahmen mit einem Spielfilmartigen und erzählerischen Hauptteil, in dem die Handlung der beiden Frauen spielt. Er rekurriert jedoch während des erzählerischen Teils des Films auf diesen experimentellen Rahmen.

---

<sup>17</sup> Vgl. Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Schanze, Helmut (Hrsg.), Stuttgart, 2002, S. 15.

<sup>18</sup> Ebenda.

<sup>19</sup> Vgl. Fuchs, Miriam: Avantgardefilm/Experimentalfilm/Undergroundfilm. In: Reclams Sachlexikon des Films. Koebner, Thomas (Hrsg.), Stuttgart, 2002.

### 3 Biographie des Künstlers Ingmar Bergman

Aufgrund der Tatsache, dass Bergman in seinen Filmen meist autobiographische Erlebnisse und Probleme thematisierte und verarbeitete, ist es sinnvoll und wichtig, die Biographie des Filmemachers und Menschen Ingmar Bergman zu kennen. Außerdem ist diese hilfreich, um den Film *Persona* besser in sein fast vierzigjähriges künstlerisches Schaffen einordnen zu können.

#### 3.1 Kindheit und Jugend

Ernst Ingmar Bergman wurde 1918 als Sohn des lutherischen Pastors Erik Bergman und dessen Frau Karin in Uppsala geboren. Er wurde streng religiös erzogen und schilderte später selber, dass er bei Ungehorsam mit dem Rohrstock gezüchtigt oder in einen Wandschrank gesperrt wurde.<sup>20</sup> Aus Selbstschutz vor Demütigungen flüchtete sich der sensible Junge in Schwindeleien.<sup>21</sup> Diese traumatischen Kindheitsereignisse verarbeitete er später in seinen Filmen. Immer wieder nahm er in seinem Œuvre Bezug auf seine Kindheitserinnerungen und die Gratwanderung zwischen Lüge und Wahrheit. Verleumdung, Betrug und Selbsttäuschung ziehen sich daher wie ein Leitmotiv durch Bergmans Werk.<sup>22</sup>

Seine erste Berührung mit dem Medium Film hatte Bergman mit zehn Jahren, als er einen Kinematographen, einen Handkurbelfilmprojektor von seinem älteren Bruder erhielt. Zudem nahm ihn seine Großmutter regelmäßig mit ins Kino. Im Alter von 16 Jahren begann Bergman sich intensiv mit dramatischer Literatur zu beschäftigen, vor allem mit dem Werk des schwedischen Lyrikers August Strindberg, der ihm für sein Leben und seine künstlerische Arbeit als Inspiration dienen sollte.<sup>23</sup>

1938 begann er ein Studium der Literatur- und Kunstgeschichte an der Stockholmer Universität, welches er aber nach kurzer Zeit abbrach.<sup>24</sup> Er begann bereits in diesem

---

<sup>20</sup> Vgl. Lange-Fuchs, Hauke: Ingmar Bergman. Seine Filme-sein Leben. Heyne Verlag, Hamburg, 1992, S. 19.

<sup>21</sup> Vgl. Warnecke, Niels/ Zill, Rüdiger: Vom Nutzen und Frommen der Lüge für die Wahrheit. Ein Querschnitt im äußerst moralischen Sinne. In: Wahre Lügen. Bergman inszeniert Bergman. Jaspers, Kristina/ Warnecke, Niels/ Zill, Rüdiger (Hrsg.). Bertz + Fischer Verlag, Berlin, 2012. S. 12.

<sup>22</sup> Ebenda

<sup>23</sup> Vgl. Weise, Eckard: Ingmar Bergman. Rowohlt Verlag, Hamburg, 1987. S.37.

<sup>24</sup> Vgl. Lange-Fuchs, 1992, S. 23-25.

Jahr Theaterstücke an kleinen Stockholmer Bühnen zu inszenieren. 1940 wurde er Teil des Stockholmer Studententheaters, wo er auch seine zukünftigen Hauptdarsteller Birger Malmsten und Erland Josephson kennenlernte. 1942 schrieb Bergman sein erstes eigenes Theaterstück mit dem Titel *Kaspers Tod*. Im selben Jahr begann er als Mitarbeiter der Drehbuchabteilung von Svensk Filmindustri, die durch seine Theaterstücke auf ihn aufmerksam geworden waren.<sup>25</sup>

### 3.2 Frühwerke

Der Regisseur und Schauspieler Alf Sjöberg verfilmte 1944 mit *Die Hörige* erstmals ein Drehbuch von Bergman. 1946 gab Bergman sein Debüt als Regisseur mit dem Film *Krise*. Im selben Jahr wurde er außerdem der jüngste Theaterleiter Schwedens am Stadttheater Helsingborg. Seine künstlerische Karriere entwickelte sich sehr rasant. Bergman hatte zu dieser Zeit noch keinen eigenen Stil gefunden und war gemeinsam mit seinen Kameramännern Göran Strindberg und Gunnar Fischer auf der Suche nach einem eigenen filmischen Ausdruck. Sie probierten sich an verschiedenen Stilen aus. Bergman lehnte sich, neben dem von ihm geschätzten schwedischen Stummfilm, formal an den Stilen des Poetischen Realismus, des Neorealismus und sogar des Film noir an.<sup>26</sup> Der Film *Hafenstadt* (1948) wirkt zum Beispiel wie ein Film des italienischen Neorealismus, wohingegen der Film *Gefängnis* (1949) Einflüsse des deutschen Filmexpressionismus aufweist. Hier ist aber schon der Mut zum formalen filmischen Experiment zu entdecken. *Gefängnis* war außerdem der erste Film, den Bergman nach eigenem Drehbuch verfilmte und in dem er Fragen nach der Position des Menschen in der Welt, nach dem Sinn seiner Existenz und nach Gott stellte.<sup>27</sup>

Die Filmhistoriker Ulrich Gregor und Enno Patalas sahen als gemeinsames Thema dieser frühen Arbeiten junge Paare, die sich gegen den „feindlichen Zugriff der Umwelt“ wehren und deren Liebe „zwischen äußeren Widerständen und dem Unvermögen der Liebenden selbst“ zerrieben wird.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Vgl. Lange-Fuchs, 1992, S.27.

<sup>26</sup> Vgl. Björkman, Stig/ Manns, Torsten/ Sima, Jonas: Bergman über Bergman. Fischer-Verlag, Frankfurt, 1982, S. 39, 44–46 u. 49.

<sup>27</sup> Vgl. Lange-Fuchs, 1992, S. 32, 57 u. 65.

<sup>28</sup> Ebenda, S. 32.

Mit *Einen Sommer lang* (1951), der teilweise auf eigenen Erlebnissen basiert, fand Bergman erstmals zu seinem eigenen filmischen Stil. Bergman sagte später darüber:

„Ich wußte plötzlich, daß ich die Kamera an die richtige Stelle stellte, daß ich die richtigen Ergebnisse bekam, daß die Dinge stimmten.“<sup>29</sup>

Für Bergman-Biograph Hauke Lange-Fuchs stellte *Einen Sommer lang* den Auftakt einer Reihe so genannter Sommerfilme dar, die vor dem Hintergrund des schwedischen Sommers spielen und teilweise einen für Bergman ungewohnt heiteren Ton anschlagen. Diese Filme brachten Bergman große Erfolge in seiner Heimat Schweden ein.<sup>30</sup>

Von 1952 bis 1959 trat Bergman die künstlerische Leitung am Stadttheater Malmö an. Dort gehörten Bibi Andersson, Harriet Andersson, Max von Sydow und Ingrid Thulin zu seinem Ensemble, die er von da auch in seinen Filmen einsetzte. Diese Gruppe bildete als eine verschworene Künstlertruppe gleichsam so etwas wie eine Familie.

In seinem filmischen Werk setzte sich Bergman danach wiederholt selbstreflexiv mit seiner Rolle als Künstler auseinander. Schausteller und Gaukler nehmen in Filmen wie *Abend der Gaukler* (1953), *Das siebente Siegel* (1957) oder *Das Gesicht* (1958) eine zentrale Rolle ein.

### 3.3 Internationale Erfolge

Für *Das Lächeln einer Sommernacht* (1955) und *Wilde Erdbeeren* (1957) erhielt Bergman internationale Anerkennung in Cannes und Berlin.

Bergman begann Ende der fünfziger Jahre sich in den Filmen *Das siebente Siegel* (1957) und *Jungfrauenquelle* (1960), für den er seinen ersten Oscar für den besten fremdsprachigen Film erhielt, mit Glaubensfragen und seinem Gottesbegriff zu beschäftigen. Er siedelte beide Filme im Mittelalter an und besetzte beide Male die Hauptrolle mit Max von Sydow, der in diesen Filmen mit Tod und Schicksal ringt und sich dabei im Dialog mit Gott befindet.

---

<sup>29</sup> Björkman/ Manns/ Sima, 1982 S. 61.

<sup>30</sup> Vgl. Lange-Fuchs, 1992, S. 82–85.

Zu Beginn der sechziger Jahre entstanden drei Filme, die Bergman später als die *Glaubenstrilogie* bezeichnete: *Wie in einem Spiegel* (1961), *Licht im Winter* (1963), und *Das Schweigen* (1963). Die Dreharbeiten zu *Wie in einem Spiegel* (1961), für den er seinen zweiten Oscar erhielt, führten ihn das erste Mal auf die vor Gotland gelagerte Insel Fårö. Dieser Ort wurde für Bergman ein zukünftiger Rückzugsort und zahlreiche Filme unter anderem *Persona* (1966) und *Schande* (1967) entstanden dort.

1963 übernahm Bergman das herausgehobene Amt als Intendant des Königlichen Dramatischen Theaters, das er bis 1965 inne hatte. Er gründete 1968 auf Fårö seine eigene Produktionsfirma *Cinematograph AB*, mit der er fortan die meisten seiner Filme, aber auch Projekte anderer Regisseure produzierte und co-produzierte.

In den siebziger Jahren drehte Bergman mehrere Filme, die sich mit zwischenmenschlichen Beziehungen auseinandersetzten. Die thematisierten Beziehungskonflikte, die Bergman auf die Leinwand brachte, basierten oft auf privaten Erfahrungen. Er war fünf Mal verheiratet und hatte neun Kinder. Zu einigen seiner Aktrizen, mit denen er jahrzehntelang zusammenarbeitete, darunter Bibi Andersson und Liv Ullmann, pflegte er zudem Liebschaften.<sup>31</sup>

1973 gelang Bergman mit dem Beziehungsdrama *Szenen einer Ehe*, das eigentlich als Fernsehserie konzipiert wurde, ein großer Erfolg in Deutschland.

### 3.4 Späte Jahre

1976 klagten die schwedischen Behörden Bergman zu Unrecht der Steuerhinterziehung an. Daraufhin floh er zum großen Glück der deutschen Kulturszene nach Deutschland, wo er zwischen 1976 und 1985 mehrere Stücke am Münchener Residenztheater inszenierte und zwei Filme mit deutschen Schauspielern drehte.

1983 verabschiedete er sich auf dem Filmfestival von Venedig mit dem Film *Fanny und Alexander* von seinem Kinopublikum. In dieser großen Kinoproduktion bildete Bergman ein letztes Mal seinen gesamten Kosmos ab: Familie und Beziehungen, die Suche nach Sinn, Glaube und religiöser Autorität, der Künstler und seine Position in der Gesellschaft, die Beziehung zu seiner Kindheit. Dies alles in opulenten, farbigen Dekors

---

<sup>31</sup> Vgl. Warnecke/ Zill, 2012, S.14.



der Jahrhundertwende.<sup>32</sup> Der Film erhielt mehrere Oscars und wurde ein gefeierter Abschied. Er kündigte an, sich zukünftig auf das Theater, das Fernsehstudio und den Schreibtisch zu beschränken. Bis zu seinem 85. Lebensjahr arbeitete er noch am Theater und beim Fernsehen, schrieb zahlreiche Drehbücher mit meist autobiographischen Bezügen, die andere Regisseure verfilmten. 1997 wurde er bei den Filmfestspielen von Cannes mit der *Palme des Palmes* für sein Lebenswerk ausgezeichnet.

Nach dem Fernsehspiel *Sarabande* (2003), das inhaltlich auf den Erfolgsfilm *Szenen einer Ehe* (1973) aufbaut, zog sich Bergman endgültig auf sein Anwesen auf Fårö zurück, wo er 2007 kurz nach seinem 89. Geburtstag starb. Wenige Jahre zuvor hatte er einen großen Teil seines künstlerischen Nachlasses, bestehend aus Regiedrehbüchern, Fotos, Skizzen, Arbeits- und Tagebüchern sowie tausenden von Briefen, an die neugegründete *Stiftelsen*<sup>33</sup> *Ingmar Bergman* übergeben. Diese einzigartige Sammlung wurde kurz darauf in das Weltdokumentenerbe der UNESCO aufgenommen.<sup>34</sup>

Da die Kameramänner maßgeblich an dem visuellen Stil von Bergmans Filmen beteiligt waren, folgt nun ein kurzes Kapitel, in dem die Zusammenarbeit mit diesen, vor allem mit Sven Nykvist, der *Persona* fotografierte, beleuchtet wird.

### 3.5 Zusammenarbeit mit Kameramann Sven Nykvist

Autorenfilmer wie Ingmar Bergman tendieren dazu, nur mit wenigen verschiedenen Kameramännern zusammenzuarbeiten. Tatsächlich waren es bei Bergman zwei Kameramänner, die ihn seine gesamte Karriere begleiteten: Gunnar Fischer und Sven Nykvist.

Gunnar Fischer, der von 1948 bis 1960 fast alle Filme Bergmans fotografierte, wird als derjenige betrachtet, der für Bergmans fantasiehaften Stil verantwortlich war, der sehr theaterhaft und expressionistisch fotografierte. Er war es auch, der die psychologischen Konflikte von Bergmans Charakteren mit einer einzigartigen Schönheit festhalten konnte. Filmhistoriker Peter Cowie hob die expressionistischen, kontrast- und

---

<sup>32</sup> Ebenda, S.15.

<sup>33</sup> Schwedisch für Stiftung.

<sup>34</sup> Vgl. Warnecke/ Zill, 2012, S. 12.

nuancenreichen Schwarzweißbilder Fischers hervor.<sup>35</sup> Wenn man Fischer als den ersten Kameramann nach dem Übergang Bergmans vom Theater zum Film betrachtet, ist die expressionistische und weniger realistische Bildsprache als logische Konsequenz anzusehen. Später, als Bergman die Bedeutung von natürlichem Licht entdeckte, um eine realistischere Erfahrung und eine stärkere Einbeziehung des Publikums zu erreichen, verlangte er auch nach weicherem, weniger künstlichem Licht.<sup>36</sup> Nach *Das Teufelsauge* (1960) endete die Kooperation zwischen Fischer und Bergman aufgrund von künstlerischen und menschlichen Differenzen.

Sven Nykvist wurde Fischers Nachfolger.<sup>37</sup> Nykvist, der zuvor bereits an zwei Bergman-Filmen beteiligt gewesen war, wurde mit *Wie in einem Spiegel* (1961) Bergmans Stammkameramann und arbeitete mit ihm ununterbrochen bis zu seinem letzten Kinofilm *Fanny und Alexander* (1983) zusammen. *Licht im Winter* (1962) war einer von Nykvists ersten bewussten Versuchen, das Licht als zentrales Gestaltungsmittel einzusetzen. Die Anregung dazu erhielt er, als er zusammen mit Bergman in einer Kirche saß und den ganzen Tag lang das Spiel von Schatten und Licht auf den Wänden und Fenstern beobachtete.<sup>38</sup> Nykvist war erfolgreich darin, das von Bergman gewünschte natürliche Licht in der ausdrucksstarken Weise Bergmans zu nutzen. Daniel Kothenschulte schrieb in einem Nachruf, dass Nykvists unsichtbare Lichtsetzung einen Spielfilm so authentisch wie einen Dokumentarfilm erscheinen ließ.<sup>39</sup>

Nykvist wurde ein bekannter Pionier für diesen Stil, den er ab 1969 auch in den Farbfilm mit großem Erfolg transferierte.<sup>40</sup> Bergman sagte über die Zusammenarbeit mit Nykvist in seiner Autobiographie:

*„Manchmal betraue ich, keine Filme mehr zu machen, und mehr als alles andere vermisse ich die Arbeit mit Sven Nykvist. Vielleicht weil wir beide so gefangen waren von den Problemen des Lichts, dieses zärtlichen, gefährlichen, traumhaften, lebenden, toten, klaren, nebligen, heißen, grausamen, nackten,*

---

<sup>35</sup> Vgl. [http://www.washingtonpost.com/local/obituaries/gunnar-fischer-bergmans-cinematographer-dies-at-100/2011/06/12/AGMUomRH\\_story.html](http://www.washingtonpost.com/local/obituaries/gunnar-fischer-bergmans-cinematographer-dies-at-100/2011/06/12/AGMUomRH_story.html) (Stand 10.08.2015).

<sup>36</sup> <http://www.theguardian.com/film/2006/sep/21/obituaries> (Stand 10.08.2015).

<sup>37</sup> Ebenda.

<sup>38</sup> [http://www.nytimes.com/2006/09/21/movies/21nykvist.html?\\_r=1&adxnnl=1&adxnnlx=1416323012-Ta/TES9e/YiO1Hy1zgix8g](http://www.nytimes.com/2006/09/21/movies/21nykvist.html?_r=1&adxnnl=1&adxnnlx=1416323012-Ta/TES9e/YiO1Hy1zgix8g) (Stand 10.08.2015).

<sup>39</sup> Vgl. Kothenschulte, Daniel: Zum Tode von Sven Nykvist. Licht im Winter, Frankfurter Rundschau, 22.09.2006.

<sup>40</sup> Vgl. <http://www.theguardian.com/film/2006/sep/21/obituaries> (Stand 10.08.2015).

*plötzlichen, frühlingshaften, fallenden, geraden, schiefen, sinnlichen, gedämpften, gedämpften, giftigen, beruhigenden, fahlen Lichts.*<sup>41</sup>

Er wurde später auch von Woody Allen engagiert, um mit ihm vier Filme zu drehen. Allen war selbst ein großer Bewunderer Bergmans und es wirkte wie eine Widmung an Bergman seinen Kameramann für die eigene Arbeit zu engagieren.<sup>42</sup>

Nykvist erhielt für die Bergman-Filme *Schreie und Flüster* (1973) und *Fanny und Alexander* (1983) jeweils den Oscar für die Beste Kamera.

---

<sup>41</sup> Kothenschulte: Zum Tode von Sven Nykvist. Licht im Winter, Frankfurter Rundschau, 22. September 2006.

<sup>42</sup> Vgl. <http://www.theguardian.com/film/2006/sep/21/obituaries> (Stand 10.08.2015).

## 4 Der Film *Persona*

In diesem Teil der Arbeit wird die Entstehung des Films vor dem Hintergrund einer kurzen Inhaltsangabe näher beleuchtet.

### 4.1 Hintergrund des Films

Bergman bezeichnete *Persona* als seinen persönlichsten Film.<sup>43</sup> Er war, wie bereits erwähnt, seit 1963 Leiter des Königlichen Dramatischen Theaters in Stockholm, was eine sehr schwierige und anstrengende Aufgabe für ihn war. Dennoch wollte er sich in dieser Zeit nicht vom Filmemachen abwenden. Die enorme Dauerbelastung führte dazu, dass er an einer Lungenentzündung und eine Penicillin Vergiftung erkrankte und drei Monate im Krankenhaus verbringen musste.<sup>44</sup>

Bergman litt außerdem an einer Sinnkrise. Er zweifelte zu dieser Zeit sehr an der Kunst im Allgemeinen und am eigenen Können und machte, wie es seine Art war, eben diese Zweifel zum Thema seines nächsten Films.<sup>45</sup> Während der Genesung entstand das Drehbuch zu *Persona*. Deutlich wie nie zuvor, wurde dieser Film Ausdruck einer gerade erlebten Krise.<sup>46</sup>

Bergman hatte zuvor die norwegische Schauspielerin Liv Ullmann bei einem zufälligen Besuch in Stockholm durch Bibi Andersson kennengelernt. Er war von ihr beeindruckt und suchte nach einer Möglichkeit, sie in einem seiner Filme einzusetzen, möglichst mit Bibi Andersson, denn ihm war eine frappierende Ähnlichkeit zwischen den beiden Schauspielerinnen aufgefallen. Daraus entwickelte sich bei ihm langsam die Idee einer Geschichte zweier ähnlicher und immer ähnlicher werdender Menschen, deren Identitäten sich schließlich austauschen und miteinander verschmelzen.

Eine einfache Idee zu einem Film, die Bergman dem Produzenten von SF auf die Frage, wovon denn sein nächster Film handeln solle, mit den bloßen Worten verkauft haben will:

*„Ja, er handelt von einer die redet, und einer, die schweigt, und dann vergleichen sie ihre Hände miteinander, und dann vermischen sie sich miteinander. Es wird ein sehr kurzer Film, der kann sicher sehr billig werden.“*<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Vgl. Bergman, Ingmar: Mein Leben. 2. Aufl. Berlin, 1989, S. 228.

<sup>44</sup> Vgl. Fernengel, Ingmar: Ängstlich und gottverlassen. Woody Allen und Ingmar Bergman auf der Suche nach dem Sinn des Lebens. Peter Lang, Frankfurt a.M., 2010, S. 158.

<sup>45</sup> Vgl. Weise, 1987, S. 96.

<sup>46</sup> Vgl. Weise, 1987, S. 93.

<sup>47</sup> Siehe Lange-Fuchs, 1992, S. 184.

Nicht nur wegen der Entdeckung Liv Ullmanns, mit der er viele weitere Filme drehen sollte und mit der er jahrelang liiert war, sondern auch wegen der Art, in der Bergman aus dieser einfachen Idee einen seiner reduziertesten, konzentriertesten und intensivsten Filme gestaltete, begründet sich die Stellung dieses Films als Meisterwerk innerhalb des Bergmanschen Opus, innerhalb des schwedischen Films und darüber hinaus in der Weltkinematographie.<sup>48</sup>

*Persona* ist ein sparsamer Film, der mit fünf Personen, im Grunde nur zwei, auskommt und sich damit an Bergmans vorherigen Kammerspiele (*Wie in einem Spiegel* (1961), *Licht im Winter* (1962) und *Das Schweigen* (1963)) anschließt. *Persona* ist ein Film, der fast ohne Handlung auskommt und radikal die Frage nach der Identität stellt.

Bergman benannte den Film ursprünglich *Kinematograph*, später *Sonate für zwei Frauen*, dann *Ein Stück Kinematographie* und *Opus 27*, weil dieser sein 27. Film war. Der letztendliche Titel kam auf Bitten der Produktionsfirma zustande, da sie Sorge um die Vermarktung des Films hatte. Der Titel *Persona* bezieht sich einerseits auf den Begriff des antiken Theaters, wo *persona* die Maske des Schauspielers bedeutet, die ihn in seiner Rolle kennzeichnet. Andererseits ist *persona* auf den psychologischen Begriff nach C. G. Jung des maskierten Persönlichkeitskomplex zurückzuführen, der von einem Individuum entgegen seiner inneren Charakterzüge adaptiert wird, um ihn vor der Umwelt als Schutz, zur Verteidigung, zum Betrug oder als Versuch der Anpassung zu nutzen.<sup>49</sup>

In den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts war der Farbfilm bereits etabliert.<sup>50</sup> Bergman drehte bereits den Film *Ach, diese Frauen* (1964) in Farbe, war mit diesem aber nicht zufrieden. Es mangelte ihm an Atmosphäre und ausdrucksvollem Licht.<sup>51</sup> Er entschied sich *Persona* wieder in Schwarzweiß zu drehen.

*Persona* wird oft als Wendepunkt in Bergmans Schaffen angesehen.

Es ist wichtig zu erwähnen, dass *Persona* zu einem Jahrzehnt gehört, in dem das Kino modern wurde und in dem die Beschränkungen und die Zwänge des Hollywood-Kinos weggespült wurden. Der Film geht mit den Trends des internationalen Kinos dieser Zeit

---

<sup>48</sup> Ebenda.

<sup>49</sup> Ebenda, S. 185-186.

<sup>50</sup> Monaco, 2009, S. 122.

<sup>51</sup> Ebenda. S. 178.

einher und integriert die Mise-en-scène großer *Nouvelle Vague* Filmemacher wie Jean-Luc Goddard und Alain Resnais.<sup>52</sup>

Nun folgt eine Inhaltsangabe des Films, um die benutzten Standbilder in der darauf folgenden Analyse der Ästhetik und Gestaltung besser einordnen zu können.

## 4.2 Inhaltsangabe des Films

Eine Kohlebogenlampe wird entzündet, Filmstreifen laufen durch einen Projektor, Aufnahmen aus Stummfilmen, eines erigierten Penis, der Schlachtung eines Schafes sind zu sehen. Hände werden an ein Kruzifix genagelt. Man sieht eine Mauer, im Hintergrund hört man Kirchenglocken, danach kahle Bäume in einem Wald. Regungslose Körper liegen auf Bahren. Ein vermeintlicher Leichnam öffnet plötzlich die Augen. Die Sequenz endet mit einem Jungen, der durch ein Klingeln auf einer Bahre erwacht, ein Buch aufschlägt, dann streckt er seine Hand nach den übergroß projizierten, unscharfen Gesichtern der Protagonistinnen des nun folgenden Films aus. Es folgt der Vorspann.

Die Krankenschwester Alma wird von einer Ärztin mit der Betreuung einer Patientin beauftragt. Die Patientin ist die Bühnenschauspielerin Elisabet Vogler, die während einer Aufführung von Elektra aufgehört hat zu sprechen. Laut Befund ist Elisabet Vogler gesund, auch eine Hysterie liegt nicht vor. Die Ärztin schlägt Alma vor, Elisabet zur weiteren Erholung in ihr Sommerhaus am Meer zu bringen.

Es folgen einige unbeschwerte Tage im Sommerhaus, in denen Alma Elisabet hauptsächlich von sich selbst erzählt, von intimen, erotischen Erlebnissen sowie von einer ungewollten Schwangerschaft und Abtreibung. Allmählich meint sie, Ähnlichkeiten zwischen ihr und ihrer Patientin zu erkennen und glaubt sogar deren Rolle übernehmen zu können.

Eines Tages fällt Alma ein unversiegelter Brief von Elisabet an die Ärztin in die Hände. In diesem beschreibt die Schauspielerin ihre Krankenschwester nicht als ebenbürtige Freundin, sondern macht sich über deren Offenbarungen lustig und bemerkt, es mache ihr Spaß, Alma zu studieren. Alma ist enttäuscht und wütend. Sie rächt sich an Elisabet, indem sie eine Glasscherbe so drapiert, dass die Schauspielerin hineintritt und

---

<sup>52</sup> Vgl. Dixon, Wheeler Winston: *Persona and the 1960s Art Cinema*. In: Ingmar Bergman's *Persona*. Michaels, Lloyd (Hrsg.), Cambridge University Press. Cambridge, 2002. S. 44.

sich verletzt. Mit einem scheinbaren, in den Film kopierten Filmriss endet der erste Teil des Films.

Alma ist zusehends hin- und hergerissen zwischen ihrem Wunsch, wie Elisabet und dieser nahe zu sein, und dem Versuch, Distanz zu ihr zu wahren. Es kommt zu verbalen und tätlichen Auseinandersetzungen zwischen den Frauen. Als Alma Elisabet mit einem Topf heißen Wassers bedroht, bittet diese sie verbal, sie zu verschonen, dann schweigt sie wieder.

Elisabets Ehemann erscheint und spricht mit Alma, als sei diese Elisabet. Zuerst verweigert sie sich ihm, dann beginnt sie jedoch, die Rolle seiner Frau einzunehmen. Beide werden von Elisabet beobachtet, auch, als sie gemeinsam im Bett liegen.

Später sind Alma und Elisabet wieder allein im Haus. Alma trifft Elisabet mit einem Bild an, auf dem ein Junge (aus der Eingangssequenz des Films) zu sehen ist, das sie unter ihrer Hand verbirgt. Die Krankenschwester erzählt die Geschichte von Elisabets ungeliebter Schwangerschaft, der Geburt, dem Hass auf ihren Sohn und dem Wunsch, dieser möge sterben. Am Ende der Szene verschmelzen die Gesichter der Frauen.

Alma befreit sich gewaltsam von ihrer Abhängigkeit zu Elisabet. Als Alma sich vorsätzlich am Arm verletzt, drückt Elisabet ihren Mund auf die Wunde. Daraufhin schlägt Alma auf Elisabet ein. In einer kurzen Szene, die ebenso eine Rückblende, eine Fantasie oder eine zukünftige Begebenheit sein könnte, sieht man die Frauen wieder im Krankenhaus; Elisabet spricht zögernd Alma nach: „Nichts“.

Gegen Ende des Films packen die Frauen ihre Koffer und reisen aus dem Sommerhaus ab, ohne miteinander zu sprechen.

Es folgen wieder Aufnahmen des Jungen, Elisabets Sohn, der seine Hand nach den projizierten Gesichtern ausstreckt. Die letzten Filmmeter laufen durch den Projektor, dann erlischt die Projektorlampe.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Persona\\_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Persona_(Film)) (Stand 10.08.2015).

## 5 Analyse der Ästhetik und Gestaltung des Films *Persona*

Im Folgenden werden die ästhetischen und gestalterischen Elemente in Ingmar Bergmans *Persona* analysiert. Nach Lothar Mikos und anderen Filmwissenschaftlern bildet die Analyse der Ästhetik und Gestaltung einen wichtigen Bestandteil der Filmanalyse. So wird hier der Frage nachgegangen, in welcher Art und Weise die Handlung in bewegten Bildern dargestellt wird.<sup>54</sup>

Die gestalterischen Mittel steuern die Aufmerksamkeit der Zuschauer. Sie können den Blick auf ein Detail im Hintergrund lenken oder auf musikalischer Ebene zur Intensivierung des visuellen Eindrucks und der emotionalen Aktivitäten der Zuschauer beitragen, indem zum Beispiel eine bedrohliche Situation mit Hilfe der Musik gesteigert wird.

Bei allen Filmtexten kann davon ausgegangen werden, dass alles, was im Bild zu sehen ist und wie es zu sehen ist, auf der Bedeutungsebene wichtig ist. Die gestalterischen Mittel führen eine elementare Funktion bei der Bildung von Bedeutung, sowohl für die erzählte Handlung im Film als auch in Bezug auf die Geschichte im Kopf der Zuschauer, aus. Ihnen kommt die zentrale Bedeutung in Bezug auf den Inhalt und seine Repräsentation, Narration und Dramaturgie sowie der Inszenierung von Figuren und Akteuren zu. Die verschiedenen gestalterischen Mittel wirken im Film zusammen, doch können sie in der Analyse in ihre einzelnen Komponenten zerlegt werden.<sup>55</sup>

Man kann hierbei nach Lothar Mikos zwischen folgenden Elementen unterscheiden: Kamera, Licht, Montage/Schnitt bzw. Bildregie, Ausstattung, Ton/Sound, Musik, visuelle Effekte und Spezialeffekte.<sup>56</sup> Diese Elemente tragen mit spezifischen Gestaltungsmitteln zur Ästhetik der Filmtexte bei. Die Gestaltungsmittel regeln die Intensität der Kommunikation zwischen Filmtext und Publikum.<sup>57</sup>

Die Arbeit konzentriert sich im Folgenden auf die Analyse der Kamera, des Lichts, der Montage und der visuellen Effekte und zeigt auf, wie Ingmar Bergman mit Hilfe dieser Komponenten die besondere Ästhetik des Films *Persona* gestaltete.

---

<sup>54</sup> Vgl. Mikos, 2008, S. 191.

<sup>55</sup> Ebenda.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 192.

<sup>57</sup> Ebenda, S. 192.



## 5.1 Analyse der Kameraarbeit

Nach Lothar Mikos untersucht die Analyse der Kameraarbeit in einem Film, wie die Bilder konstruiert sind und wie das Dargestellte von den Zuschauern wahrgenommen werden kann.

*„Der Kamerablick organisiert das Bild, er setzt den Rahmen, wählt den Ausschnitt, der von der Welt gezeigt wird, er bestimmt was zu sehen ist“.*<sup>58</sup>

Die Kamera gilt als das Instrument, durch das die Zuschauer sehen.<sup>59</sup> Die Zuschauer identifizieren sich mit dem Blick der Kamera und dieser wird zu ihrem Eigenen.<sup>60</sup>

Der Bildausschnitt, den ein Bild zeigt, wird auch Einstellung genannt. Der Bildausschnitt hängt von dem Objektiv der Kamera ab und in welcher Entfernung die aufgenommenen Objekte zur Kamera positioniert werden. Eine Einstellung beginnt und endet mit einem Schnitt.<sup>61</sup>

Die Kadrage ist die Begrenzung des Bildes, wie sie in einer Einstellung zu sehen ist. Dieser Rahmen des Bildes

*„legt die Potentiale des Zeigens und der Wahrnehmung fest. Er trennt das Sichtbare vom Nicht-Sichtbaren und eröffnet eine Bildordnung, einen Spielraum des Sehens im abgegrenzten Bildrahmen“.*<sup>62</sup>

Die Kadrage organisiert somit auch die Bedeutungsproduktion. Der Zuschauer kann über die Kadrierung in den Bildschirm hineingezogen oder aus ihm ausgeschlossen werden. Es können grundsätzlich zwei Kadrierungsarten unterschieden werden: Die offene oder angeschnittene Kadrierung, bei der viele Bildelemente sich der Kontrolle des Filmemachers entziehen. Dabei kann es passieren, dass der Bildrand Personen anschneidet oder Vordergrundelemente eine Figur teilweise verdecken. Diese Form wird normalerweise in Dokumentarfilmen benutzt. Offene Formen erscheinen wirklickeitsgetreuer.

---

<sup>58</sup> Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/ Weimar, 2007 (4.Auflage), S. 54.

<sup>59</sup> Vgl. Mikos, 2008, S. 192.

<sup>60</sup> Vgl. Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. 2010, Münster.

<sup>61</sup> Siehe Korte: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin 2004 (3. Auflage), S. 27.

<sup>62</sup> Vgl. Prümm, Karl: Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umriss einer fotografischen Filmanalyse. In: Ders./Bierhoff, Silke/Körnig, Matthias (Hrsg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen. Marburg 1999, S. 29.

Bei der geschlossenen oder nicht angeschnittenen Kadrierung werden die abgebildeten Personen und Objekte sorgfältig in einer Komposition inszeniert, damit alles deutlich erkennbar und ausgewogen ist. Geschlossene Formen wirken eher inszeniert. Diese Form wird auch bewusst eingesetzt, um dem Zuschauer bestimmte Informationen vorzuenthalten oder um ihn in die Perspektive einer Figur einzubinden.<sup>63</sup>

Die Kadrierung in *Persona* ist sehr durchdacht und daher eher geschlossen. Bergman überlässt die Anordnung der Personen und Objekte in seinen Bildern nicht dem Zufall. Wegen der vielen Nah- und Großaufnahmen kommen geschlossene Kadrierungen häufig vor.

Für die Bedeutung, die einem Bild und seiner Funktion für den Plot beigemessen wird, sind die Einstellungsgröße, die Perspektive und die Bewegung der Kamera besonders wichtig.<sup>64</sup>

### 5.1.1 Einstellungsgrößen

Die Einstellungsgröße, also die Größe des Bildausschnitts, legt die Nähe und Distanz zum abgebildeten Geschehen fest und bestimmt damit auch die Nähe und Distanz, die der Zuschauer zum Geschehen entwickeln kann. Die Bezeichnungen für die Einstellungsgrößen richten sich nach der Größe der abgebildeten Figuren im Verhältnis zur Bildgrenze. Nach Mikos kann in der Regel nach acht Einstellungsgrößen unterschieden werden: Super-Totale (extreme long shot), Totale (long shot), Halbtotale (medium long shot), Amerikanisch (american shot), Halbnah (medium shot), Nah (medium close up), Groß (Close-up), Detail (extreme close up).<sup>65</sup>

Im Folgenden wird anhand einiger Szenen analysiert, wie Bergman die verschiedenen Einstellungsgrößen, hier im Speziellen die Groß-, Nah-, Detail, und Totalaufnahme nutzt.

---

<sup>63</sup> Vgl. Katz, Steven D.: Shot by Shot: Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films. Frankfurt a.M. 2002 (4. Auflage), S. 343.

<sup>64</sup> Vgl. Mikos, 2008, S. 194

<sup>65</sup> Ebenda, S.194-195.

### 5.1.1.1 Großaufnahme

Wenn man die Einstellungsgrößen von *Persona* analysiert, fällt auf, dass Bergman außerordentlich viele Groß- und Nahaufnahmen benutzt. Vor allem Bergmans unnachgiebigen Close Ups, die schon fast peinlich nah heran gehen und radikal gestreckt werden<sup>66</sup>, gelten als wiedererkennbares Markenzeichen seiner Bildsprache. Charakteristisch für Bergmans Close-Ups ist das Fehlen eines definierbaren Raums um den Schauspieler herum sowie die Abwesenheit von chronologischer Kontinuität. Diese Abwesenheit wird durch die Kontinuität von dargestellten Gesichtern ersetzt.<sup>67</sup>

Das Close Up zeigt das Gesicht der Figur und teilweise ihre Schultern. Mimik und Gestik der Personen sind daher gut zu erkennen. Die Zuschauer erkennen nun nicht mehr wohin die Figuren schauen, bekommen dafür aber alle mimischen Reaktionen genau mit (Abb. 1 und 2).<sup>68</sup>

Abbildungen 1 und 2: Standbilder aus „Persona“



Quelle 1: DVD<sup>69</sup>



Quelle 1: DVD<sup>70</sup>

Aufgrund des psychologischen Themas in *Persona* und der Frage nach Identität ist die Großaufnahme von Gesichtern eine naheliegende Strategie, den Zuschauer an der Seelenlage der Hauptpersonen teilhaben zu lassen. Ein Gesicht in Großaufnahme signalisiert Emotionalität. Freude, Trauer oder Betroffenheit sind im Gesichtsausdruck genau zu erkennen.<sup>71</sup> Bei der Großaufnahme kann daher auch von einer intimen Einstellung gesprochen werden:

---

<sup>66</sup> Vgl. <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/bergman/#2> (Stand 10.08.2015).

<sup>67</sup> Vgl. Björkman/ Manns/ Sima, 1982, S. 106.

<sup>68</sup> Vgl. Mikos, 2008, S.197-198.

<sup>69</sup> DVD *Persona*. Kinowelt Home Entertainment, 00:49:58.

<sup>70</sup> DVD *Persona* Kinowelt Home Entertainment, 00:50:07.

<sup>71</sup> Vgl. Boardwell, David/ Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. New York 1993 (4. Auflage), S. 213.

*„Die Großaufnahme kann uns eine intimere Beziehung zu den Personen auf der Leinwand vermitteln, als wir sie normalerweise mit einem anderen Menschen hätten, abgesehen von unseren engsten Freunden und Familienangehörigen“.<sup>72</sup>*

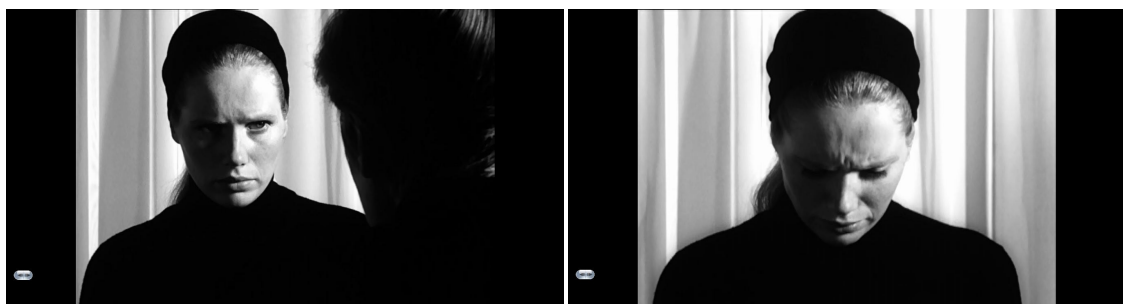
Die Gesichter der beiden Darstellerinnen nehmen eine zentrale Stellung in diesem Kammerspiel ein. Bergman geht mit seiner Kamera so nah an sie heran, dass man jede Regung, jedes Zucken in ihren Gesichtern sehen kann.

Bergman lässt in einigen Close-Up-Szenen die Kamera noch näher an die Gesichter heranfahren, um damit die bereits hohe Spannung zu intensivieren. Am besten ist dies in der folgenden Szene zu sehen.

Alma konfrontiert Elisabet mit ihrer Lieblosigkeit gegenüber ihrem Sohn. Alma fordert Elisabet zunächst auf, darüber zu sprechen. Elisabet bleibt stumm und so beginnt Alma die Geschichte von Elisabets Mutterschaft zu erzählen.

Die Frauen sitzen einander an einem Tisch gegenüber. Zunächst ist der Blick auf Elisabet gerichtet, die sich Almas Vermutungen über die gestörte Beziehung zu ihrem Sohn anhört. Die Szene ist, wie bei einem Dialog üblich, in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren konstruiert. Diese Szene wird zunächst mit Blick auf die zuhörende Elisabet gezeigt. Sie beginnt mit einer Schultereinstellung über Almas Schulter (Abb. 3), dann geht sie in eine Großaufnahme von Elisabet über (Abb. 4), wechselt dann in eine frontale, nähere Großaufnahme von Elisabets Gesicht (Abb. 5), die durch einen Schnitt um ein weiteres Mal vergrößert wird (Abb. 6). Somit wird in dieser Sequenz viermal das Bild vergrößert.

*Abbildungen 3-6: Standbilder aus „Persona“*



---

<sup>72</sup> Katz, 2002, S. 172 f.



Quelle: DVD<sup>73</sup>

Als Alma mit ihrer Schilderung endet, beginnt die Szene noch einmal, diesmal mit Blick auf Alma, die erzählt und bei der das gleiche Prozedere angewendet wird.

Diese immer näher kommende Kamera wird genutzt, um zum einen die Auswirkung von Almas Schilderung in Elisabets Gesicht intensiver wahrzunehmen. Gleichzeitig unterstreicht die immer näher kommende Kamera, dass Alma mit ihren Aussagen richtig liegt und zum Kern des Problems vorstößt. Zum anderen wird die finale Verschmelzung der Gesichter formal vorbereitet.

Auffallend ist außerdem, dass Bergman in einigen Dialogszenen nur auf dem Gesicht einer Person verharret, ohne dass die andere am Gespräch beteiligte Person, obwohl diese schon spricht, zu sehen ist. Teilweise kommt die Stimme auch gänzlich aus dem Off. Dies macht er gerade im ersten Teil des Films, der noch im Krankenhaus spielt. In der Eingangssequenz, in der Alma von der Ärztin mit der Pflege Elisabets betraut wird, sieht man Alma zunächst in einer Halbtotalen, danach in Close-Ups von rechts und links, dann von hinten und die mit ihr sprechende Ärztin nur im verschwommenen Hintergrund des Bildes, bis die Ärztin dann in einer Nahaufnahme am Schreibtisch sitzend erscheint.

Zwei Szenen darauf ist Alma auf dem Weg zu Elisabet, um ihr Essen in ihr Krankenzimmer zu bringen. Auf dem Weg wird sie von der Ärztin angehalten und gefragt, wie ihr erster Eindruck von der Patientin ist. In dieser Szene sieht man nicht einmal die Ärztin mit der sie spricht, sondern nur Alma. Anstatt durch einen Schnitt auf die Ärztin zu schneiden, bleibt die Kamera die ganze Zeit auf Almas Gesicht. (00:08.40-00:09:32)

Dies wiederholt sich kurz vor Ende des Films als Elisabets Mann (Herr Vogler) ins Strandhaus zu Besuch kommt und Alma für Elisabet hält. (01:00:28)

---

<sup>73</sup> DVD Persona Kinowelt Home Entertainment, 01:03:38-01:06:55.

In einer Szene, in der Alma Elisabet einen intimen Brief ihres Ehemanns vorliest, ruht die Kamera die gesamte Szene auf dem Gesicht der vorlesenden Alma, obwohl es für den Zuschauer womöglich interessant wäre zu sehen, wie Elisabet, an die dieser Brief gerichtet ist, darauf reagiert. Bergman erzeugt dadurch Spannung. Plötzlich reißt Elisabet Alma den Brief aus der Hand und zerknüllt ihn. Erst jetzt sieht man eine aufgebrauchte Elisabet im Close Up.

#### 5.1.1.2 Detailaufnahme

In der Detailaufnahme wird unter anderem die Bedeutung von Gegenständen hervorgehoben. Nach Mikos werden mit solchen Aufnahmen sowohl Begründungen für nachfolgende Handlungen und Aktionen geliefert als auch rückwirkend Handlungen erklärt.<sup>74</sup>

Bergman benutzt zwei Mal in dem Film die Detailaufnahme eines Gegenstands, um damit bei dem Zuschauer eine unangenehme Spannung auszulösen: Beide Male sind es Gegenstände, die Elisabet physisch gefährlich werden. Zum einen ist es eine Glascherbe, die Alma, nachdem sie ein Glas zerbrochen hat, absichtlich liegen lässt, damit Elisabet hereintritt. Zum anderen ein Topf mit kochendem Wasser (*Abb. 7*), den Alma greift, nachdem ein Konflikt zwischen den beiden Frauen eskaliert.

Bevor der Kochtopf als Detailaufnahme erscheint, offenbart Alma Elisabet, dass sie Elisabets Brief an die Ärztin gelesen hat, in dem sie sich über Almas intime Offenbarungen lustig gemacht hat. Alma versucht Elisabet zum Sprechen zu bringen. Die Szene eskaliert und Alma wird handgreiflich, Elisabet schlägt Alma daraufhin zweimal ins Gesicht, so dass ihre Nase blutet. Man sieht die erschrockene und erboste Alma im Close Up und sich danach aus dem Bild bewegen. In der nächsten Einstellung sieht man den Topf mit kochendem Wasser nach dem Alma greift. Hier wird der Eindruck erweckt, dass Alma das kochende Wasser auf Elisabet schütten wird. Mit dem Kochtopf als Ausgangspunkt und dem darauffolgenden Schwenk lässt Bergman den Zuschauer die Angst, die Elisabet endlich zum Reden bringt, mitfühlen.

---

<sup>74</sup> Vgl. Mikos, 2008, S. 198.

Abbildung 7: Standbild aus „Persona“



Quelle: DVD<sup>75</sup>

### 5.1.1.3 Totale (Long Shot)

Long Shots wirken wie eine Abwechslung in dem von Nah- und Großaufnahmen dominierten Film. Nach Mikos legt die Totale den Handlungsraum fest, in dem die Charaktere agieren. Sie vermittelt dem Zuschauer Informationen über die Beschaffenheit des Handlungsortes und weckt damit auch Erwartungen bezüglich des künftigen Geschehens.<sup>76</sup> Bergman nutzt diese Aufnahmen, um eine Distanziertheit auszudrücken, wie an den beiden folgenden Bildern aufzuzeigen ist.

---

<sup>75</sup> DVD Persona Kinowelt Home Entertainment, 00:49:11.

<sup>76</sup> Vgl. Mikos, 2008, S. 196.

Abbildung 8: Standbild aus „Persona“



Quelle: DVD<sup>77</sup>

In *Abbildung 8* steht Alma an einem See, nachdem sie den Brief Elisabets an die Ärztin gelesen und erfahren hat, dass sich Elisabet über ihre Geständnisse lustig gemacht hat. Diese Totale mit dem Spiegelbild Almas im See versinnbildlicht sehr gut ihre Hin- und Hergerissenheit nach dem Vertrauensbruch.

Abbildung 9: Standbild aus „Persona“



Quelle 1: DVD<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> DVD Persona Kinowelt Home Entertainment, 00:41:09.

<sup>78</sup> DVD Persona Kinowelt Home Entertainment, 00:41:49.



In *Abbildung 9* sitzt Alma in Badeanzug vor dem Haus. Zuvor hat sie den Brief an die Ärztin gelesen, ihr zerbricht ein Glas und sie lässt eine Scherbe bewusst liegen, damit Elisabeth sich verletzt. Dieser Long Shot spiegelt die nahende Distanziertheit der beiden Darstellerinnen wider. Genauso in *Abbildung 10*.

*Abbildung 10 : Standbild aus „Persona“*



Quelle: DVD<sup>79</sup>

### 5.1.2 Perspektive

Die Einstellungsgrößen entfalten in Kombination mit den Perspektiven auf die Figuren und Gegenstände, die von der Kamera angeboten werden, ihre Bedeutung für den Plot und die Geschichte im Kopf des Zuschauers. Die Perspektive macht den Standpunkt der Kamera gegenüber dem Geschehen deutlich.<sup>80</sup>

Die Hauptperspektive im Film ist die Normalsicht. Bei der Normalsicht befindet sich die Kamera auf Augenhöhe der handelnden Figuren. Sie entspricht der Position, in der sich zwei Personen im Dialog gegenüberstehen. Die Zuschauer sollen somit als Beobachter auf gleicher Höhe sein.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> DVD Persona Kinowelt Home Entertainment, 00:46:04.

<sup>80</sup> Vgl. Mikos, 2008, S. 199.

<sup>81</sup> Ebenda, S. 201.

Die Kameraperspektive - und damit der Blick auf abgebildete Dinge und Personen - kann sowohl horizontal als auch vertikal ausgerichtet sein.<sup>82</sup> Vertikal unterscheidet man zwischen drei Perspektiven: Übersicht (Aufsicht, im Extrem Vogelperspektive), Untersicht (Froschperspektive) und Normalsicht.

Die Untersicht dient dazu, die gezeigten Dinge und Figuren als bedeutend und mächtig erscheinen zu lassen.

*Abbildung 11: Standbild aus „Persona“*



Quelle: DVD<sup>83</sup>

Man sieht Alma in *Abbildung 11* aus einer leichten Untersicht. Alma ist in dieser Szene aufgebracht und fest entschlossen die stumme Elisabeth zum Reden zu bringen. Die Perspektive unterstreicht ihre Entschlossenheit.

### 5.1.3 Kamerabewegung

Auch die Kamerabewegung bekommt eine narrative Funktion. Es können vier Bewegungsarten unterschieden werden: Kamerafahrt, Hand-oder Wackelkamera, Zoom und Schwenk.<sup>84</sup> Bei der Kamerafahrt bewegt sich die Kamera durch den Raum. Sie kann

---

<sup>82</sup> Ebenda, S. 200.

<sup>83</sup> DVD Persona. Kinowelt Home Entertainment, 00:48:46.

<sup>84</sup> Vgl. Hickethier, 2007, S.60.

zum Beispiel auf einem kleinen Wagen neben dem Geschehen herfahren, wie bei einem Fußballspiel, wo die Kamera entlang der Seitenlinie fahren und dabei immer auf der Höhe des Balls ist. Die Kamera bewegt sich normalerweise nicht ohne einen Bezug zur Handlung oder der inneren Gefühlswelt. Der Zuschauer kann den inneren Zustand so nicht nur sehen, sondern auch miterleben.<sup>85</sup>

### 5.1.3.1 Parallelfahrt

Erwähnenswert bei der Analyse der Kamerabewegung in *Persona* ist die Parallelfahrt. Bei der Parallelfahrt bewegt sich die Kamera parallel zu den sich bewegenden Objekten, in dem folgenden Beispiel per Dolly, einer fahrbaren Plattform, die auf bereiften Rädern oder auf Schienen bewegt wird. In dieser Parallelfahrt von etwa einer Minute am Strand läuft Alma der sich schnell entfernenden Elisabet hysterisch hinterher. Die dynamische Verfolgung der Szene durch eine parallel mitlaufende Kamera unterstreicht die Dramatik der Szene. Außerdem wird die beobachtende Normalsicht des Films so gewährleistet.

Abbildung 12: Standbild aus „Persona“



Quelle: DVD<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Vgl. Mikos, 2008, S. 203.

<sup>86</sup> DVD *Persona*. Kinowelt Home Entertainment, 00:52:47.

### 5.1.3.2 Zoom

Bergman benutzt außerdem häufig die Technik des Kamerazooms.

Der Zoom ist von der Kamerafahrt zu unterscheiden, da beim Zoom durch die Veränderung der Brennweite des Objektivs Gegenstände oder Personen nah herangeholt oder auf Abstand gebracht werden können. Dabei bleibt die Entfernung zwischen der Kamera und dem gefilmten Objekt gleich, nur die Proportionen des abgebildeten Raums verändern sich. Die Tiefe des Raums verringert oder vergrößert sich. Der Bewegungseindruck für den Zuschauer ist anders als bei der Kamerafahrt, da hier die Künstlichkeit der Kamera bewusst wird. Hier bewegen sich Objekte oder Personen auf das Auge des Betrachters zu oder von ihm weg, ohne dass sie ihre Position im abgebildeten Raum verändern würden. Es bewegt sich nur der Kamerablick, der aber dennoch die Wahrnehmung der Zuschauer auf eine Figur oder ein Objekt fokussiert.<sup>87</sup>

Bergman nutzt auch diese Technik, um möglichst nah an seinen Darstellerinnen, ihren Gesichtern und damit ihren Gefühlen zu sein. In den *Abbildungen 13, 14, 15* sieht man Alma und Elisabet rauchend am Tisch sitzen. Alma sitzt im Vordergrund und erzählt von ihrer ersten Liebe zu einem verheirateten Mann, die tragisch endete. Im Hintergrund hört Elisabet stumm zu. Anfangs sieht man Elisabets Kopf noch, bis sich Alma ein wenig mit dem Kopf nach vorne beugt und Elisabets Gesicht dadurch verdeckt. Dann fährt die Kamera mit einem Zoom noch näher an Almas Gesicht im Profil heran, so dass nur noch Elisabets Arm im Hintergrund zu sehen ist. Alma sieht nach dem Zoom Elisabet nicht mehr an, sondern hängt ihren Gedanken nach als würde sie zu sich selbst reden und laut über die vergangene Zeit nachdenken. Dann steht Alma vom Tisch auf und die Kamera fährt mit einem Zoom auf Elisabets Gesicht zu.

*Abbildungen 13, 14, 15: Standbilder aus „Persona“*



Quelle: DVD<sup>88</sup>

Ähnlich verhält es sich mit einer Szene kurz vor Ende des Films. Herr Vogler ist zum Strandhaus gekommen, um mit seiner Frau zu sprechen. Er trifft auf Alma, die er für

<sup>87</sup> Vgl. Mikos. 2008, S. 204.

<sup>88</sup> DVD Persona. Kinowelt Home Entertainment, 00:24:13-00:25:19.

Elisabet hält. Alma sagt ihm zweimal, dass sie nicht Elisabet sei. Er scheint dies nicht wahrzunehmen. In den *Abbildung 16* sieht man Elisabets ausdrucksloses Gesicht in einer Detailaufnahme, ihre linke Gesichtshälfte liegt im Schatten. Im Hintergrund nicht sichtbar unterhalten sich ihr Mann und Alma, die mittlerweile Elisabets Rolle vor Herrn Vogler angenommen hat. Die Kamera zoomt mit einer leichten Bewegung nach rechts von Elisabets Gesicht heraus. Elisabet befindet sich nun in einem Close Up, ihre linke Gesichtshälfte immer noch im Schatten, links hinter ihr sieht man Alma im Profil (*Abb. 17*). Es folgt ein weiterer Kameraschwenk, damit nun auch Herr Vogler zu sehen ist und Elisabets Gesicht wird damit vom Bildrahmen halbiert (*Abb. 18*). Nun sind jeweils die rechten Gesichtshälften der Darstellerinnen zu sehen. Dieses Bild deutet schon auf die spätere Verschmelzung der beiden Frauen hin. Nachdem Alma zu Elisabet gehässig nach vorne schaut, sagt sie Herrn Vogler, dass sie sich nach seiner Liebe sehne und sie küssen sich. Es wird wieder auf die davon berührte Elisabet gezoomt.

*Abbildungen 16, 17, 18: Standbilder aus „Persona“*



Quelle: DVD<sup>89</sup>

#### 5.1.4 Zusammenfassung der Analyse der Kameraarbeit

Der Film ist größtenteils aus Totalen und Nah- bzw. Großaufnahmen aufgebaut. Diese Form deckt sich vollständig mit dem Inhalt. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Bergman die Kamera als Beobachter der Seelenlage seiner Darstellerinnen benutzt. Er geht extrem nah an diese heran und hält damit jede Gefühlsregung in den Gesichtern fest. Wenn man als Zuschauer denkt, dass man schon nah an dem Geschehen dran ist, fährt die Kamera noch näher an die Personen heran. Nach Björkman, Manns und Sima wird das thematische Konzept von *Persona* in heftigen Schwankungen zwischen Close-Ups und Long-Shots, zwischen Intimität und Distanziertheit inszeniert.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> DVD *Persona*. Kinowelt Home Entertainment, 01:01.57-01:02:33.

<sup>90</sup> Vgl. Björkman/ Manns/ Sima: 1982, S. 106.

## 5.2 Analyse des Lichts

Wie bereits erwähnt, war das Licht eine gemeinsame Leidenschaft von Bergman und Nykvist. Bergman sah das Licht als das stärkste erzählerische Mittel an, das alles entscheidet.<sup>91</sup> Nykvist sagte einst über Bergman, dass sein intensives Interesse am Licht und an dessen Gebrauch, um damit eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen, auf seine jahrelange Theaterarbeit zurückzuführen sei.<sup>92</sup>

Licht und Schatten sind filmische Gestaltungsmittel, die sich sowohl dem natürlichen Licht in den Szenen anpassen können, die aber auch künstlich eingesetzt werden können, um die Narration zu unterstützen.<sup>93</sup> *Persona* besteht überwiegend aus Low-Key-Bildern, die sich dadurch auszeichnen, dass Schatten und unbeleuchtete Bildteile in der Bildkomposition überwiegen. Dadurch ist der Film sehr düster. Der stilistische Gebrauch von Dunkelheit ist ein dominantes Element in Bergmans persönlichem Stil. Die Dunkelheit spiegelt die düsteren Gefühle der Charaktere und das bedrückende Thema des Films wider, wie es auch in dieser Szene (*Abbildungen 19 bis 22*) deutlich wird.

*Abbildungen 19-22: Standbilder aus „Persona“*



Quelle: DVD<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Ebenda, S. 35.

<sup>92</sup> Vgl. <https://www.theasc.com/protect/nov98/collab/pg2.htm> (Stand 10.08.2015)

<sup>93</sup> Vgl. Mikos, 2008, S. 209.

<sup>94</sup> DVD Persona. Kinowelt Home Entertainment, 00:11:13-00:12:21.

Elisabet befindet sich noch im Krankenhaus. Alma macht ihr das Radio an und verlässt dann den Raum. Elisabet guckt in die Richtung des Radios, aus dem klassische Musik ertönt. Es wirkt so, als würde von dort aus Licht scheinen, als würde die Musik Elisabets düstere Gedanken erhellen und ihr Trost spenden. Doch nach und nach ebbt die Lichtquelle ab, bis Elisabets Gesicht nur noch schemenhaft zu sehen ist und sie mit ihren düsteren Gedanken wieder alleine ist.

Die narrative Funktion der Lichtgestaltung ergibt sich aus dem Umstand, dass Licht Stimmungen schaffen kann. Außerdem kann es zur Charakterisierung der handelnden Figuren eingesetzt werden. Das Weltwissen der Zuschauer über Licht und Schatten spielt hierbei eine wesentliche Rolle. Helligkeit wird mit Freundlichkeit und Übersichtlichkeit assoziiert, wohingegen dunkle Räume, in dem nur wenig Licht vorhanden ist, etwas Unheimliches und Gefährliches ausstrahlen.<sup>95</sup> Mit Licht kann eine gewisse Grundstimmung erzeugt werden.

*„Diese Möglichkeit des direkten Zugriffs auf die Stimmungslage des Zuschauers ist ein phantastisches Mittel für die Filmgestaltung. Licht kann die jeweilige Grundstimmung unmittelbar ins Unterbewusstsein der Zuschauer transportieren.“<sup>96</sup>*

Die Low-Key-Lichtgestaltung mit dominierenden Schatten und harten Kontrasten, wie sie in *Persona* zu finden ist, wird auch in Horrorfilmen stilistisch genutzt<sup>97</sup>, um Spannung und ein unangenehmes Gefühl beim Zuschauer zu erzeugen. Dieser Stil findet seinen Ursprung im deutschen Expressionismus.<sup>98</sup>

Nach Mikos hat das Licht eine wesentliche Funktion für die Bedeutung von Filmszenen. Es kann Objekte und Akteure hervorheben, sie aber auch im Dunklen verschwinden lassen. Die Lichtgestaltung ist vor allem für die Konzeption des filmischen Raums wichtig.<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> Vgl. Mikos, 2008, S. 211.

<sup>96</sup> Dunker, Achim: Die chinesische Sonne steht immer unten. Licht- und Schattengestaltung im Film. Uvk Verlag, Konstanz, 2008, S.14.

<sup>97</sup> Vgl. <http://www.kinofenster.de/lehrmaterial/glossar/horrorfilme/> (Stand 10.08.2015).

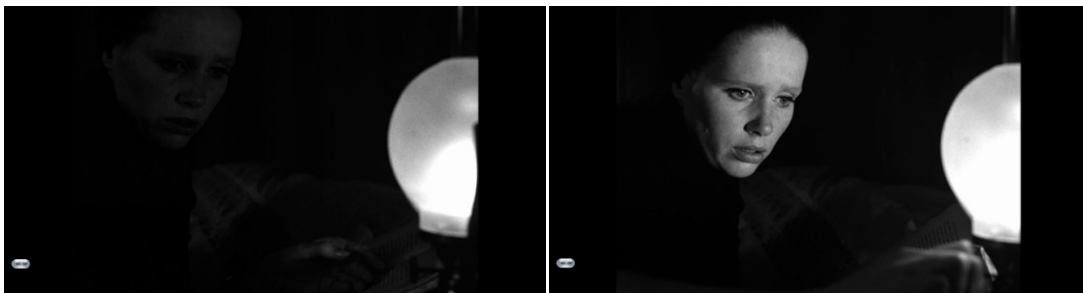
<sup>98</sup> Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Expressionismus\\_\(Film\)#Stilmittel](https://de.wikipedia.org/wiki/Expressionismus_(Film)#Stilmittel) (Stand 10.08.2015).

<sup>99</sup> Vgl. Mikos, 2008, S. 208.

Mit Hilfe des Lichts entsteht bei zweidimensionalen Filmbildern der Eindruck von Dreidimensionalität. Die abgebildeten Dinge werden plastisch.<sup>100</sup> Der Nachteil der ausdrucksstarken Schatten und der breitflächigen Dunkelheit in *Persona* ist der Verlust von Tiefe.

Die Lichtgestaltung im Film erlaubt es, die Beleuchtung zu manipulieren. Dazu können Schatten künstlich aufgehellt werden, indem mit einer besonderen Lichtfarbe bestimmte Stimmungen erzeugt werden oder ganz allgemein dadurch, dass bewusst mit mehreren Lichtquellen gearbeitet wird, die für die Zuschauer nicht sichtbar sind, weil sie außerhalb des Bildes liegen. Bergman und Nykvist versuchten hingegen vorzugsweise mit *Available Light*<sup>101</sup>, wie Nykvist es nannte *true light*<sup>102</sup>, zu arbeiten. Das bedeutet, dass für die Aufnahme trotz ungünstiger Lichtverhältnisse nur mit den ohnehin schon vorhandenen Lichtquellen gearbeitet und auf zusätzliche Beleuchtung durch Scheinwerfer verzichtet wird.<sup>103</sup> In den *Abbildungen 23 und 24* sieht man dies sehr gut. Elisabeth liegt auf dem Bett und möchte ein Bild genauer betrachten. Dazu dreht sie die Lampe auf dem Nachttisch auf.

*Abbildungen 23 und 24: Standbilder aus „Persona“*



Quelle: DVD<sup>104</sup>

Bei der stark charaktergeleiteten Handlung von *Persona* hätte Bergman die Möglichkeit gehabt, sich für hellerleuchtete Close-Ups zu entscheiden, um alle Nuancen des Auftretts der beiden Frauen zu betonen. In Zeiten des Schwarz-Weiß-Films war es üblich, die weibliche Schönheit mithilfe von Licht in Szene zu setzen.

Dabei bedurfte es meistens flachen Key-Light, eines leuchtenden Gegenlichts und eines hochrangigen Füll-Lichts, um die Gesichtszüge zu glätten.<sup>105</sup>

---

<sup>100</sup> Vgl. Gans, Thomas: Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film. Aachen, Shaker Verlag, 1999. S. 6.

<sup>101</sup> Vorhandenes oder verfügbares Licht.

<sup>102</sup> Vgl. <https://www.theasc.com/protect/nov98/collab/pg2.htm>. (Stand 10.08.2015).

<sup>103</sup> Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Available\\_Light](https://de.wikipedia.org/wiki/Available_Light) Stand 10.08.2015..

<sup>104</sup> DVD *Persona*. Kinowelt Home Entertainment, 00:56:15-00:56:18.

<sup>105</sup> Vgl. Dunker, 2008, S. 14.



Im Gegensatz dazu wurde für die Charakterisierung von männlichen Figuren eine rauere Technik mit starken Schatten und hartem Key-Light benutzt. Bergman benutzte absichtlich Low-Key-Light mit meistens einseitigem Streiflicht, um die Kraft seiner weiblichen Hauptdarstellerinnen durch hartes Licht, dass die Konturen sichtbar macht<sup>106</sup>, zu verstärken (Siehe *Abbildung 25*)

*Abbildung 25 : Standbild aus „Persona“*



Quelle: DVD<sup>107</sup>

Bergman entschied sich dafür, die Szenen des Höhepunkts in dunkle, hochkontrastierte Belichtung der Silhouetten zu stellen, so dass es für das Publikum fast unmöglich ist, die Gesichtsausdrücke der Schauspielerinnen wahrzunehmen. Bergman wollte immer, dass seine Bilder unbeleuchtet aussehen. Daher arbeitete Bergman meist mit nur einer Lichtquelle, um vermehrte Schattenbildung zu vermeiden.<sup>108</sup>

Bergman nutzt das Licht auch, um die Grenzen zwischen Realität und Traum verwischen zu lassen. Alma geht früh morgens zu Bett. Die Türen zu den von ihrem Schlafzimmer abgehenden Zimmern sind geöffnet. Helles Licht flutet diese Räume. Dazu wehen durchsichtige Gardinen, die die Räume voneinander trennen (*Abb. 26*). Elisabet

---

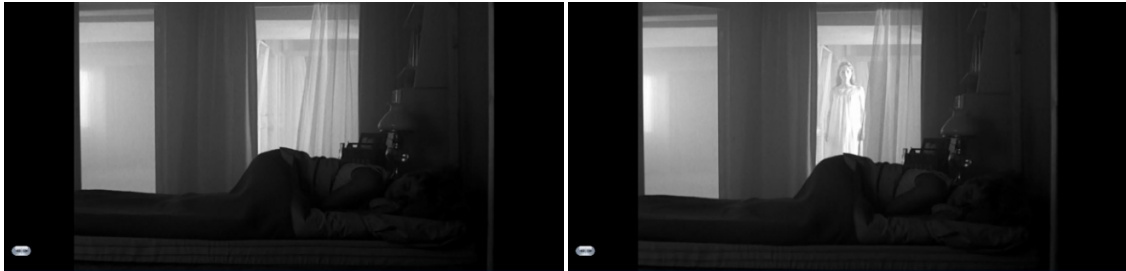
<sup>106</sup> Vgl. Mikos, 2008, S. 211.

<sup>107</sup> DVD Persona. Kinowelt Home Entertainment, 00:44:35.

<sup>108</sup> Vgl. [www.nytimes.com/2006/09/21/movies/21nykvist.html?\\_r=1&adxnnl=1&adxnnlx=1416323012-Ta/TES9e/YiO1Hy1zgix8g](http://www.nytimes.com/2006/09/21/movies/21nykvist.html?_r=1&adxnnl=1&adxnnlx=1416323012-Ta/TES9e/YiO1Hy1zgix8g) (Stand 10.08.2015).

erscheint überbelichtet wie ein Gespenst in einem weißen Nachtkleid (Abb. 26) und geht zu Alma ins Zimmer und beobachtet diese im Schlaf. Alma bemerkt Elisabeths Anwesenheit, steht auf und die beiden Frauen umarmen sich. Am nächsten Morgen fragt Alma Elisabeth, ob diese sie nachts besucht hätte, worauf Elisabeth mit einem Kopfschütteln verneint. Man kann aus Elisabeths Gesicht nicht ablesen, ob sie lügt oder die Wahrheit spricht.

Abbildungen 26 und 27: Standbilder aus „*Persona*“



Quelle: DVD<sup>109</sup>

### 5.2.1 Zusammenfassung der Analyse des Lichts

Bergman nutzt das Licht, um eine gewisse Grundstimmung zu schaffen. Allgemein gesehen, ist das Licht von *Persona* von extremen Kontrasten, von heftigem Sonnenlicht und absoluter Dunkelheit dominiert. Bergman bringt sogar die Dunkelheit in den hellen Außenszenen unter, indem er seine beiden Hauptfiguren in schwarz kleidet. Damit erzeugt Bergman eine düstere, angespannte und unangenehme Stimmung in seinem Film. Er versucht zudem mit seinem Kameramann hauptsächlich natürliches Licht zu nutzen.

## 5.3 Analyse der Montage, des Schnitts und der visuellen Effekte

Wenn man die Montage des Films *Persona* analysiert, muss man zwangsweise auf die höchst experimentelle und verstörende Anfangssequenz (s. Inhaltsangabe S. 15) zu sprechen kommen. Bergman beschrieb diese über fünfminütige Montage als ein Gedicht in Bildern.<sup>110</sup> Diese Aneinanderreihung von Bildern ist sehr avantgardistisch und

---

<sup>109</sup> DVD *Persona*. Kinowelt Home Entertainment, 00:35:00.

<sup>110</sup> <http://ingmarbergman.se/en/production/persona> (Stand 10.08.2015).

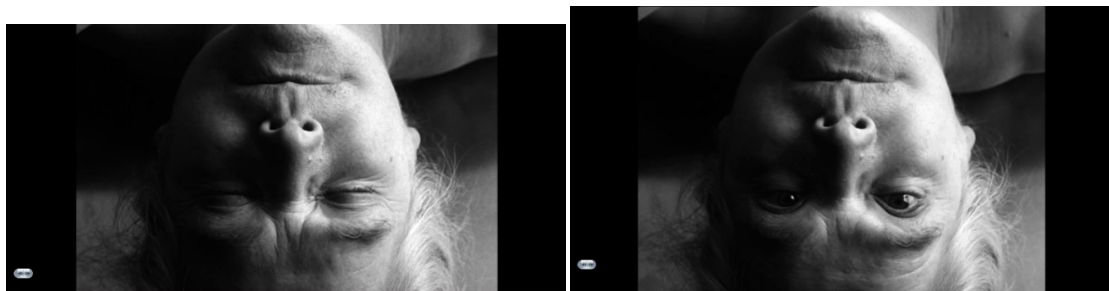
für den Zuschauer überfordernd. Nach Susan Sontag bilden die Eingangs- und die Ausgangssequenz den Rahmen des Films.<sup>111</sup>

In der Regel müssen die einzelnen Einstellungen im Schnitt zu einem sinnhaften Ganzen zusammengefügt werden. Bergman bricht ganz bewusst in der Eingangssequenz mit dieser Konvention. Diese Eingangsbilder haben für den Regisseur eine tiefere persönliche Bedeutung. Für den Zuschauer steht zunächst die künstlerisch-ästhetische Bedeutung im Vordergrund.

Durch die unheimliche Bilderfolge einer Spinne, eines geschlachteten Lamms und aufgebarten Leichen wird eine bedrohliche Stimmung erzeugt. Bergman nutzt in einer dieser Szenen einen Jump Cut, um dies zu verdeutlichen. Der Jump Cut ist ein Sonderfall des harten Schnitts. Dabei werden Diskontinuitäten zwischen zwei Einstellungen nicht nur in Kauf genommen, sondern auch absichtlich herbeigeführt.<sup>112</sup> Ein Fluss in einer Szene wird unterbrochen. Das kann durch eine Änderung der Bewegungsrichtung erfolgen, durch die Fokussierung auf eine unerwartete Aktion, durch eine Veränderung der Kameraposition oder –perspektive. Dadurch wird bei dem Zuschauer Irritation erzeugt.<sup>113</sup>

Man sieht das Gesicht einer aufgebarten alten Frau. Sie scheint tot, ihre Augen sind geschlossen (Abb. 28). Im Hintergrund ist ein Klingeln zu hören. Plötzlich hat die alte, vermeintlich tote Frau ihre Augen geöffnet (Abb. 29).

Abbildungen 28 und 29 : Standbilder aus „Persona“



Quelle: DVD<sup>114</sup>

<sup>111</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Persona\\_\(Film\)#cite\\_note-8](https://de.wikipedia.org/wiki/Persona_(Film)#cite_note-8) (Stand 10.08.2015).

<sup>112</sup> Vgl. Boardwell /Thompson, 1993, S. 281.

<sup>113</sup> Vgl. Mikos, 2008, S. 219.

<sup>114</sup> DVD Persona Kinowelt Home Entertainment, 00:03:21.

Bergman nutzt zum Beispiel eine eindrucksvolle Überblende von einer Steinmauer zu einem Wald kahler Bäume (*Abb. 30 und 31*). Bei der Überblende handelt es sich um ein Mittel der Montage. Dadurch soll der kontinuierliche Übergang von einer Kameraeinstellung zu einer anderen ermöglicht werden.<sup>115</sup>

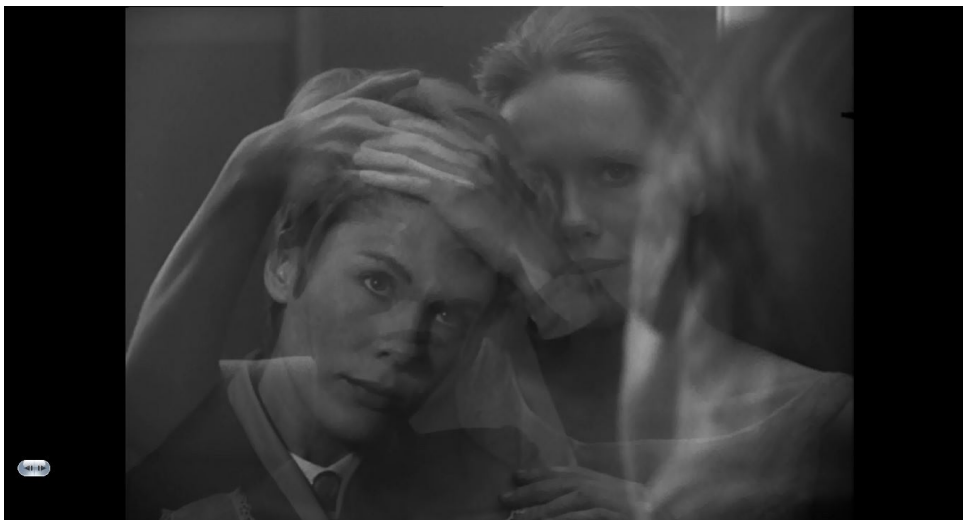
*Abbildungen 30 und 31 : Standbilder aus „Persona“*



Quelle: DVD<sup>116</sup>

Die Technik der Überblende benutzt Bergman im weiteren Verlauf des Films des Öffern. So auch kurz vor dem Ende des Films als Alma aus dem Sommerhaus abreist. Sie schaut sich im Spiegel an und streicht sich durch die Haare. Mit Hilfe einer Überblende erscheint ein Bild von Alma und Elisabet, in dem Elisabet Alma durch die Haare streicht (*Abb. 32*). Die Einstellung, die über Almas Spiegelbild geblendet wird, wird in dem Film mehrmals gezeigt und ist wieder ein Hinweis auf die Verschmelzung der beiden Frauen. In dieser Szene verschwindet die Einstellung wieder und man sieht Alma wieder sich für die Abreise zu Recht machen.

*Abbildung 32: Standbild aus „Persona“*



Quelle: DVD<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Vgl. Mikos, 2008, S. 220.

<sup>116</sup> DVD Persona Kinowelt Home Entertainment, 00:02:14-00:02:27.

Bergman generiert mit Hilfe der Montage auch visuelle Effekte. Die bekannteste Szene ist hierbei diejenige, die formal zum Ende des ersten Teils des Films führt.

Alma ist durch die heimlich gelesenen Schilderungen in Elisabets Brief an die Ärztin enttäuscht und verletzt. Elisabet weiß aber noch nichts davon. Alma drapiert eine Glasscherbe so, dass Elisabet hereintritt und sich verletzt. Alma guckt die erschrockene Elisabet an. Dabei bleibt das Bild stehen, die Filmstreifen laufen wie wild durch die Spule, das Bild flackert, reißt und verbrennt (Abb. 33-35).

Abbildungen 33, 34, 35: Standbilder aus „Persona“



Quelle: DVD<sup>118</sup>

Nach Dixon soll dieser Effekt den Zuschauer daran erinnern, dass sie eine Welt anschauen, die Bergman wann immer er will, in Form und Inhalt manipulieren kann.<sup>119</sup> Außerdem rekurriert dieser Teil auf den experimentellen Rahmen des Films, da nachdem der Filmstreifen verbrannt ist, Szenen aus der Eingangssequenz wiederholt werden. Dieser Effekt soll so innovativ und realistisch gewesen sein, dass die Filmvorführer bei den ersten Vorführungen die Projektoren anhielten, weil sie einen tatsächlichen Abbrand des Filmstreifens vermuteten.<sup>120</sup>

Zu Dixons These passt auch, dass Bergman sein Filmteam kurz vor Ende des Films in den Film schneidet (Abb. 36).

<sup>117</sup> DVD Persona Kinowelt Home Entertainment, 01:17:30.

<sup>118</sup> DVD Persona Kinowelt Home Entertainment, 00:44:35.

<sup>119</sup> Vgl. Dixon, 2010, S. 47.

<sup>120</sup> Vgl. [http://issuu.com/linuslohoff/docs/ingmar\\_bergman\\_persona\\_filmanalyse\\_linus\\_lohoff](http://issuu.com/linuslohoff/docs/ingmar_bergman_persona_filmanalyse_linus_lohoff) (Stand 10.08.2015).

Abbildung 36: Standbild aus „Persona“



Quelle: DVD<sup>121</sup>

Neben der oben genannten Funktionen der Erinnerung zeigt diese Szene Bergmans konstante Frage nach der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft.<sup>122</sup>

Eine andere innovative Szene in Persona, die sorgsam montiert worden ist, ist diejenige, in der die beiden Gesichter der Hauptdarstellerinnen miteinander verschmelzen (Abb. 37). Sie ist inhaltlich von großer Bedeutung, da so die Verschmelzung ihrer Identitäten versinnbildlicht wird. Die Idee zu der im Film so eindrucksvollen optischen Verschmelzung der Gesichter – und zwar der jeweils unvorteilhaften Gesichtshälften – kam Bergman erst während der Dreharbeiten:

*„Die Mädchen wussten nicht, dass ich das machen wollte. Während wir auf Fårö waren, schickten wir diese Sequenz ins Labor, wo die dunkle Seite des Gesichts der anderen durch die helle Seite des Gesichts der anderen ergänzt werden sollte. Die Muster kamen zurück und ich bat die Mädchen, mal zu kommen und etwas Lustiges am Schneidetisch anzusehen. Liv rief: ‚Aber das ist doch ein scheußliches Bild von Bibi!‘ Und dann sagte Bibi: ‚Nein, das bin nicht ich doch nicht, das bist du!‘ Im ersten Schrecken sahen sie ihre eigenen Gesichter nicht. Als erste Reaktion hätten sie normalerweise sagen müssen:*

---

<sup>121</sup> DVD Persona Kinowelt Home Entertainment, 01:18:00.

<sup>122</sup> Vgl. Gervais, Marc: Ingmar Bergman. Magician and Prophet. McGill Queens Univ Pr, Montreal 1999, S.99.

*„Was hast du aus meinem Gesicht gemacht?“ Aber das taten sie nicht. Sie erkannten ihre eigenen Gesichter nicht wieder.“<sup>123</sup>*

Abbildung 37: Standbild aus „Persona“



Quelle: DVD<sup>124</sup>

### 5.3.1 Zusammenfassung der Analyse der Montage, des Schnitts und der visuellen Effekte

Die Montagearbeit in *Persona* ist sehr innovativ und experimentell, wie man an den aufgeführten Beispielen sehen kann. Bergman lässt durch das Zusammensetzen des Rohmaterials eine neue, zum Teil irritierende Wirklichkeit entstehen und bricht dabei mit den Konventionen. Man sieht auch an den avantgardistischen Elementen, dass er stilistische Elemente der Nouvelle-Vague-Filmmacher, wie z. B. den Jump Cut von Jean-Luc Godard, auf seine Weise in den Film integriert hat.

---

<sup>123</sup> DVD Persona Kinowelt Home Entertainment, Produktionsnotizen.

<sup>124</sup> DVD Persona Kinowelt Home Entertainment, 01:11:24.

## 6 Fazit

Diese wissenschaftliche Arbeit hat gezeigt, dass Bergman als Autorenfilmer seinen Filmen einen einzigartigen Stil beifügt, den er während seiner langen Karriere verfeinert hat. *Persona* zeigt klar den modernen, realistischen und kultigen Stil Bergmans, der großen Einfluss auf seinen Erfolg hatte. Das wichtigste Element von Bergmans visuellem Stil ist das Licht, dass es mit seiner narrativen Funktion schafft, die düstere Grundstimmung des Films zu erzeugen. Die erzählerische Funktion und die Auswirkung auf das Publikum kann als eine Kombination der gesamten Palette der „mise-en-scène“ angesehen werden. Diese beinhaltet einzigartige Close-Ups, Long Shots und experimentelle Techniken der Montage, um so die Aufmerksamkeit auf die Rolle des Künstlers zu ziehen. Bergman verknüpft in diesem Film die Komponenten des Spielfilms mit denen des Experimentalfilms, was in der Analyse der Montage herausgearbeitet worden ist.

Das Publikum wird in den Film hineingezogen aufgrund der perfekten Illusion der realistischen Bildkomposition und erlebt die tief emotionalen und existentiellen Konflikte durch die dramatische Lichtsetzung. Bergman schafft es außerdem, eine Spannung, eine unangenehme Stimmung und eine starke symbolische Bildsprache zu erschaffen. Sein hohes technisches Verständnis und seine starke individuelle Vision als ein Autorenfilmer befähigen ihn, all die Themen, Eindrücke und Stimmungen durch den langen Prozess der Filmproduktion in Bilder zu transportieren, die nicht nur die Erzählung tragen, sondern auch oft Wörter und Handlung ersetzen. Sein Einfluss auf viele bedeutende Regisseure und seine profunde Wirkung auf das Kino stehen ohne jeden Zweifel fest.



## Literaturverzeichnis

Barg, Werner: Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz. Wilhem Fink Verlag, München, 1996.

Boardwell, David/ Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction. The Mcgraw-Hill Companies, New York, 1993, (4. Auflage).

Bergman, Ingmar: Mein Leben. Hoffmann und Campe, Berlin, 1989.

Björkman, Stig/ Manns, Torsten/ Sima, Jonas: Bergman über Bergman. Fischer-Verlag, Frankfurt a. M., 1982.

Dixon, Wheeler Winston: Persona and the 1960s Art Cinema. In: Ingmar Bergman's Persona. Michaels, Lloyd (Hrsg.), Cambridge University Press. Cambridge, 2002.

Dunker, Achim: Die chinesische Sonne steht immer unten. Licht- und Schattengestaltung im Film. UVK Verlag, Konstanz, 2008.

Fernengel, Ingmar: Ängstlich und gottverlassen. Woody Allen und Ingmar Bergman auf der Suche nach dem Sinn des Lebens. Peter Lang, Frankfurt a.M., 2010,

Fuchs, Miriam: Avantgardefilm/Experimentalfilm/Undergroundfilm. In: Reclams Sachlexikon des Films. Koebner, Thomas (Hrsg.), Reclam, Stuttgart, 2002.

Gans, Thomas: Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film. Shaker Verlag, Aachen, 1999.

Gervais, Marc: Ingmar Bergman. Magician and Prophet. McGill Queens Univ Pr, Montreal 1999.

Grob, Norbert: Autorenfilm. In: Reclams Sachlexikon des Films. Koebner, Thomas (Hrsg.), Reclam, Stuttgart 2002.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. J.B. Metzler, Stuttgart/ Weimar, 2007 (5. Auflage),

Katz, Steven D.: Shot by Shot: Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films. Zweitausendeins, Frankfurt a.M., 2002 (4. Auflage).

Koebner, Thomas: Autorenfilme, Elf Werksanalysen, MAkS Publikationen, Münster, 1990.

Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2004 (3. Auflage).

Kothenschulte, Daniel: Zum Tode von Sven Nykvist. Licht im Winter, Frankfurter Rundschau, 22.09.2006.

Lange-Fuchs, Hauke: Ingmar Bergman. Seine Filme-sein Leben. Heyne Verlag, Hamburg, 1992.

Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Nodus, Münster, 2010.

Michaels, Lloyd: Ingmar Bergman's Persona. Cambridge University Press. Cambridge, 2002.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. UTB Verlag, 2. Auflage, Konstanz, 2008.

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek, 2008

Prümm, Karl: Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umriss einer fotografischen Filmanalyse. In: Ders./Bierhoff, Silke/Körnig, Matthias (Hrsg.); Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen. Schüren, Marburg, 1999.

Rother, Rainer, Vorwort. In: Ingmar Bergman. Von Lüge und Wahrheit. Warnecke, Nils/Jaspers, Kristina (Hrsg.), Berlin, 2011.

Rother, Rainer (Hrsg.): Sachlexikon Film, Rowohlt Verlag, Hamburg 1997.

Schanze, Helmut (Hrsg.): Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. J.B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2002.

Vermilye, Jerry: Ingmar Bergman: His Life and Films. McFarland 2002.

Wannaz, Michèle: Dramaturgie im Autorenfilm. Erzählmuster des sozialrealistischen Arthouse-Kinos. Schüren, Marburg, 2010.

Warnecke, Niels/ Zill, Rüdiger: Vom Nutzen und Frommen der Lüge für die Wahrheit. Ein Querschnitt im äußerst moralischen Sinne. In: Wahre Lügen. Bergman inszeniert Bergman. Jaspers, Kristina/ Warnecke, Niels/ Zill, Rüdiger (Hrsg.). Bertz + Fischer Verlag, Berlin, 2012.

Weise, Eckard: Ingmar Bergman. Rowohlt Verlag, Hamburg, 1987.

## Internetquellen:

<http://ingmarbergman.se/en/production/persona> (Stand 10.08.2015).

[http://issuu.com/linuslohoff/docs/ingmar\\_bergman\\_persona\\_filmanalyse\\_linus\\_lohoff](http://issuu.com/linuslohoff/docs/ingmar_bergman_persona_filmanalyse_linus_lohoff) (Stand 10.08.2015).

<http://www.kinofenster.de/lehrmaterial/glossar/horrorfilme/> (Stand 10.08.2015).

[http://www.nytimes.com/2006/09/21/movies/21nykvist.html?\\_r=1&adxnnl=1&adxnnlx=1416323012-Ta/TES9e/YiO1Hy1zgix8g](http://www.nytimes.com/2006/09/21/movies/21nykvist.html?_r=1&adxnnl=1&adxnnlx=1416323012-Ta/TES9e/YiO1Hy1zgix8g) (Stand 10.08.2015).

<https://www.theasc.com/protect/nov98/collab/pg2.htm> (Stand 10.08.2015)

<http://www.theguardian.com/film/2006/sep/21/obituaries> (Stand 10.08.2015).

[http://www.washingtonpost.com/local/obituaries/gunnar-fischer-bergmans-cinematographer-dies-at-100/2011/06/12/AGMUomRH\\_story.html](http://www.washingtonpost.com/local/obituaries/gunnar-fischer-bergmans-cinematographer-dies-at-100/2011/06/12/AGMUomRH_story.html) (Stand 10.08.2015).

[https://de.wikipedia.org/wiki/Available\\_Light](https://de.wikipedia.org/wiki/Available_Light) Stand 10.08.2015..

[https://de.wikipedia.org/wiki/Expressionismus\\_\(Film\)#Stilmittel](https://de.wikipedia.org/wiki/Expressionismus_(Film)#Stilmittel) (Stand 10.08.2015).

[https://de.wikipedia.org/wiki/Persona\\_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Persona_(Film)) (Stand 10.08.2015).

[https://de.wikipedia.org/wiki/Persona\\_\(Film\)#cite\\_note-8](https://de.wikipedia.org/wiki/Persona_(Film)#cite_note-8) (Stand 10.08.2015).

## DVD Quellen:

Persona. Kinowelt Home Entertainment.

## **Eigenständigkeitserklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, Datum

Vorname Nachname